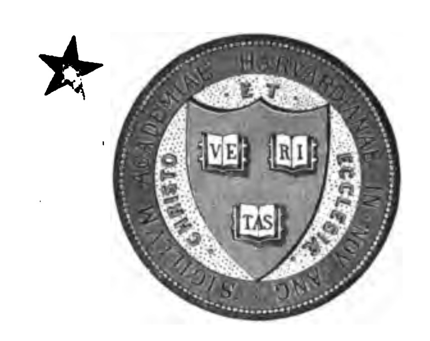

VE
RI
TAS

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZEHNTER BAND

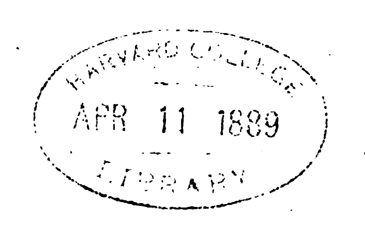
BERLIN 1889

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN, J. MEYER.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZEHNTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1889
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

ALBRECHT DÜRERS MADONNA MIT DER NELKE

VON HENRY THODE

Wer mit Aufmerksamkeit die kunstgeschichtliche Forschung des letzten Jahrzehntes verfolgt hat, wird als wesentlich und kennzeichnend für dieselbe gefunden haben, dass sie mit Vorliebe die Anfänge der künstlerischen Thätigkeit hervorragender Meister ins Auge gefasst hat. Im Besonderen, Einzelnen wiederholt sich, was im Allgemeinen durch eine geschichtliche Auffassungsweise zur Norm und Regel geworden: von der Betrachtung späterer Phasen in dem Verlaufe grofser künstlerischer Bewegungen hat man sich immer mehr zu derjenigen des frühen Werdens und Strebens gewandt. Der Kunstliebhaber in unseren Tagen würde einer Zeichnung Giulio Romano's, in deren Anblick sich Goethe mit erregter Teilnahme vertiefte, nur eine sehr geringe Aufmerksamkeit entgegenbringen und sie sofort bei Seite legen, reichte man ihm ein Blatt irgend eines Florentiners aus dem XIV oder XV Jahrhundert. Mancher würde sogar, um seine aufrichtige innerste Meinung befragt, gestehen, von einem Madonnenbilde Fra Filippo Lippi's mehr entzückt zu werden, als von einem Raphaels. Die Eigenart dieses allgemeinen Interesses an Jugendperioden einer Kunstrichtung oder eines Künstlers zu bestimmen, wäre wohl keine leichte Aufgabe. Es handelt sich dabei eben um eine jener so unendlich schwer zu erklärenden geistigen Stimmungen, von denen das Verhältnis, in dem eine ganze menschliche Gesellschaft zur Kunst steht, abhängt. Muss man auf der einen Seite die Erklärung in der zur geschichtlichen oder naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung neigenden modernen Geistesrichtung, die das rein ästhetische Empfinden erstickt, suchen — eine Erklärung, die gerade nicht besonders tröstlich klingt —; so deutet das Gefallen an primitiven Kunstwerken andererseits auf ein eigentümliches Vermögen, durch Nachempfinden sich in die verschiedensten künstlerischen Anschauungen, in die verschiedensten Arten und Grade schöpferischer Thätigkeit zu versetzen. Dieses Vermögen aber als ein künstlerisches zu bezeichnen, wäre wohl gewagt: es dürfte vielmehr nichts Anderes als eine durch die Übung in geschichtlichen Untersuchungen hervorgebrachte Fähigkeit sein, in deren Bethätigung ein besonderer Reiz liegt.

Indem man die Vorahnungen und Vorbedingungen hoher Meisterwerke mit Eifer aufsucht, den Zusammenhang zwischen den primitivsten und den vollendetsten Kunstschöpfungen durch sorgfältiges Erfassen aller Beziehungen festzustellen trachtet,

gelangt man von selbst dazu, die Werke einer der Kunstblüte vorangehenden Zeit in einem ganz anderen Lichte zu gewahren, als dies einer naiver empfindenden Zeit möglich war. Man lernte absehen von jenem natürlichen Verlangen nach vollendeter Formenschönheit und stilistisch überzeugender Sicherheit der perspektivischen und plastischen Darstellung, und wurde für diese Entsagung belohnt durch die höchst fesselnde Entdeckung eines in solchen Werken mit gröfster Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit sich äufsernden, zugleich erhebenden und rührenden Strebens nach einem unerreichten Ideale. Dies war ein Schauspiel, welches, einmal erst wahrgenommen, unwiderstehlich fesselte, weil es die Denkkraft des Beobachters zu mannigfachstem Kombinieren und Vergleichen aufrief, und zugleich als geheimnisvollen Lohn solcher geistigen Arbeit eine Lösung jenes unergründlichsten Rätsels selbst, welches das künstlerische Schaffen ist, zu versprechen schien.

Was zunächst ins Auge fiel, war das bestimmten Nationen, dann bestimmten lokalen Schulen Gemeinsame, das Verwandte in den Werken verschiedener Künstler. Eine Beeinflussung des Einen durch den Anderen schien ganz unzweifelhaft, — sie liefs sich am deutlichsten an solchen Werken gewahren, die offenbar in die Jugendzeit des Künstlers fielen. Und so wurde das Studium der ersten jugendlichen Thätigkeit hervorragender Meister eine Hauptaufgabe des Historikers. Welche Schwierigkeiten sie darbietet, lässt sich allein aus der fast leidenschaftlichen Heftigkeit, mit welcher eine Meinung der anderen entgegengesetzt wurde, erkennen. Mit Eifer wurden diese seit langer Zeit vernachlässigten und unbeachteten Dokumente aufgesucht, das Verlangen, sicheren Aufschluss aus ihnen zu gewinnen, verleitet aber häufig zu gewagten Behauptungen: auf Kosten zumeist einer gerechten Würdigung des dem grofsen Künstler angeborenen und in erster Linie zu berücksichtigenden originalen Anschauungs- und Bildungsvermögens sucht man das, was er von Anderen gelernt und übernommen hat, festzustellen. Die wunderlichsten Beispiele für eine oft recht geschmacklose Verkennung gerade dessen, was den Genius so hoch über die in Traditionen und Schulgewohnheiten befangene Allgemeinheit erhebt, liefsen sich in nicht geringer Anzahl in der neueren kunstgeschichtlichen Litteratur nachweisen. Statt die Abhängigkeit von anderen Meistern so stark hervorzuheben, würde man in den meisten Fällen Recht thun, auf Grund des Vergleiches das durchaus Neue, Eigenartige in scharfes Licht zu rücken, das sich schon in den Jugendarbeiten des späteren grofsen Meisters als das Wesentliche bemerkbar macht. Hielte man nur hieran fest, so würden alle jene Untersuchungen über die ja überall, selbst bei den Gröfsten, nachzuweisenden Beziehungen zu den Lehrern und Vorgängern vollständig am Platze sein und die verdiente Anerkennung finden.[1])

Fast alle grofsen Meister der Malerei und Bildhauerkunst sind in der letzten Zeit Gegenstand solcher Untersuchungen geworden. Die gröfste Verschiedenheit der Ansichten hat sich bezüglich Raphaels und Dürers geltend gemacht. Ist hinsichtlich der ersten Entwickelung der künstlerischen Fähigkeiten des Urbinaten noch keine Einigung erzielt worden, so nähern sich die Urteile der Forscher, was Dürers Jugendzeit betrifft, einander mehr und mehr, namentlich seitdem die Überzeugung, dass Dürer im Laufe seiner ersten Wanderschaft, im Jahre 1494 nach Italien gekommen ist, fast all-

---

[1]) Diese Zeilen waren geschrieben, ehe der Verfasser jenen bedeutungsvollen Passus in Justi's grofsem Werke über Velasquez (I, p. 121 ff.) gelesen, der, in gröfserem Zusammenhange diese Fragen behandelnd, das oben Gesagte fast als etwas Überflüssiges erscheinen lässt.

gemein geworden ist. Die Bedeutung, welche der Aufenthalt in Venedig durch das Bekanntwerden mit den Werken Mantegna's und der Antike für Dürer gehabt hat, ist mit annähernder Bestimmtheit erkannt worden. Aus seinen in den folgenden Jahren entstandenen Werken: jenen auf einen humanistischen Gedankenkreis zurückzuführenden mythologisch-allegorischen Stichen und Zeichnungen, den Gemälden aus den neunziger Jahren, ja selbst aus den Apokalypseholzschnitten lassen sich bestimmte Schlüsse ziehen.

In ein gröfseres Dunkel gehüllt bleibt die dem Aufenthalte in Italien vorangehende Zeit. Was wir wissen, beschränkt sich auf die Thatsachen, dass Dürer im fünfzehnten Jahre, nachdem er die ersten Anfangsgründe der Kunst bei seinem Vater gelernt, zu Michel Wolgemuth in die Werkstatt kam und vom Jahre 1490 bis 1494 auf der Wanderschaft war, während welcher er auch nach Kolmar, wo er im Jahre 1492 von den Brüdern Martin Schongauers, den Goldschmieden Kaspar und Paul, dem Maler Ludwig freundlich aufgenommen wurde, dann nach Basel gelangte, wo er zu dem Goldschmied Georg Schongauer in Beziehung trat. Zur Ergänzung dieser kärglichen Nachrichten dienen einige wenige erhaltene Werke, die auch nicht besonders geeignet sind, die Art seiner Studien ganz deutlich zu machen. Die ältesten sind, wie bekannt, das Selbstporträt vom Jahre 1484 in der Albertina und die Federzeichnung von 1485 in Berlin, welche die Madonna zwischen zwei Engeln zeigt und offenbar, wie von Robert Vischer bemerkt wurde, in freier Nachahmung irgend eines Stiches, vielleicht eines vom Meister E. S. entstanden ist. Ephrussi meinte freilich, das Vorbild in einem Kölnischen Bilde, das sich ehemals wie die Zeichnung selbst, in der Hulotschen Sammlung befand, zu erkennen, doch dünkt dies wenig glaublich, um so weniger, als die Beziehungen zwischen der Zeichnung und dem Gemälde nur sehr allgemeine zu sein scheinen. A. von Wurzbachs sonst unhaltbare Hypothese, jene sei gar nicht von Dürer, sondern von dem Meister E. S. selbst, ging doch von der richtigen Erkenntnis einer entfernten Verwandtschaft der Komposition und spitzigen Formengebung mit den Blättern des anonymen Meisters aus. Neben E. S. könnte auch der Meister des Amsterdamer Kabinets in Betracht kommen, in dessen Werk eine ähnliche Madonna zwischen zwei Engeln (No. 224) sich befindet.

So wenig wie dieser frühe Versuch, verrät er auch eine unbestreitbare Selbständigkeit des nachahmenden Künstlers, vermag uns die Zeichnung der Dame mit dem Falken in London, die vor dem Eintritt in das Atelier Wolgemuts und zwar gleichfalls vermutlich als Nachahmung eines Stiches entstanden ist, Wesentliches zu verraten. Wahrscheinlich, dass auch für die beiden Zeichnungen von 1489 in Berlin und Bremen, die »drei Landsknechte« und die »Reitergesellschaft« Dürer fremde Vorlagen frei benutzt hat. Wenn Vischer durch sie vorzugsweise an Stiche des Meisters von 1480 erinnert wird, so finde ich in noch mehr ausgesprochener Weise — namentlich in der Reitergesellschaft — Anklänge an Schongauer, dessen Stiche Dürer schon damals kennen gelernt haben muss. Man betrachte z. B. die Zeichnung der Pferde, Gesichtstypen wie den des jungen Reiters rechts und das Sammetwamms desselben, das in der Behandlung Schongauers hl. Martin ins Gedächtnis ruft. Alle diese Arbeiten aber lassen uns Dürers eigenes Wesen nicht deutlich fühlen und erfassen, ja lassen sehr im Unklaren darüber, was denn Dürer im Hause des Wolgemut gelernt, welche Studien er in der Malerei getrieben, wie sein künstlerisches Wesen sich der Wolgemutschen Richtung gegenüber verhalten und entwickelt habe.

Das einzige Gemälde, welches aus dieser Zeit und zwar aus dem Abschluss derselben erhalten zu sein scheint: das Porträt seines Vaters in den Uffizien, darf

wegen der Sicherheit der Zeichnung und der Freiheit der malerischen Behandlung wahrhaft in Erstaunen setzen. Die Mehrzahl der aus der Werkstatt Wolgemuts hervorgegangenen Bilder zeigt eine so andersartige, so viel härtere und zähere Farbentechnik, dass es unbegreiflich bliebe, wie Dürer gerade bei Jenem das Malen gelernt, böte nicht ein bestimmtes Werk, das unter den Wolgemutschen Arbeiten eine ganz gesonderte Stellung einnimmt, Vergleichungspunkte gerade in der flüssig vertriebenen, weich modellierenden saftigen Malweise dar: der Peringsdörfer Altar nämlich, welcher in eben jenen Jahren 1487 und 1488 ausgeführt worden ist. Die Frage, ob Wolgemut selbst oder ein anderer bei ihm beschäftigter Künstler diese Bilder angefertigt hat, kann, als nur in einem gröſseren Zusammenhange zu lösen, hier nicht entscheidend beantwortet werden. Höchst wahrscheinlich ist es aber, dass Dürer das Malen bei keinem anderen als dem Meister des Peringsdörfer Altares gelernt hat — und vielleicht ist es eben dieser, welcher in jener Aufschrift der Zeichnung in London gemeint ist, deren Bedeutung erst neuerdings von Vischer in scharfes Licht gerückt worden ist: »Das ist och alt hat mir albrecht dürer gemacht E er zum maler kam in des wolgemuts hus etc.«

Dass das Porträt des älteren Dürer aber im Jahre 1490 entstanden ist, dürfte wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, wenn auch die Jahreszahl und das ja erst viel später von Dürer angenommene bekannte Monogramm, wie ich glaube, nicht ursprünglich auf dem Bilde sich befand, sondern erst später (ob von dem Meister selbst?) daraufgesetzt wurde.

So gering demnach unsere Kenntnis von den ersten Lehrjahren des Künstlers ist, so sind wir dennoch über sie immerhin besser unterrichtet als über jenen Teil der Wanderschaft, welcher dem Aufenthalt in Italien vorangeht.

Hier sind wir ganz auf Vermutungen angewiesen, da die zwei einzigen erhaltenen, beide 1493 datierten Werke: das Selbstporträt der Sammlung Felix und die Miniatur des Christuskindes in der Albertina wohl von der wachsenden Meisterschaft, aber nicht von dem Einflusse irgend einer bestimmten Schule oder eines bestimmten Meisters zeugen. Da erscheint es mir denn von einiger Bedeutung, auf ein Werk aufmerksam zu machen, das, bisher unbeachtet von der Forschung, nach meiner Meinung ein unzweifelhaft echtes Bild Dürers und zwar aus den Jahren seiner Wanderschaft ist.

Gerade der Umstand, dass unter dem unscheinbaren und sehr beschädigten Gemälde, welches in dem Museum von Köln unter der Nummer 523 (h. 0,56 m, br. 0,46 m) hängt, der Name »Albrecht Dürer« zu lesen ist, mag es mit veranlasst haben, dass man bisher nicht daran gedacht hat, es gründlicher zu prüfen. Macht es doch auf den ersten Blick einen von den bekannten Bildern des Meisters so abweichenden Eindruck, dass man glauben konnte, es gehöre zu jenen so zahlreichen ganz irrtümlich ihm zugeschriebenen Werken, und mit diesem allgemeinen negativen Resultat sich bald zufrieden gab.

Das Gemälde, das wir in einem Lichtdruck wiedergeben, stellt mit Leimfarben auf Leinwand gemalt, die Jungfrau Maria, bis zu den Knieen sichtbar, auf einer Rasenbank sitzend, dar.

Etwas nach links gewandt und den Kopf leicht nach derselben Seite geneigt, hält sie mit der Linken das in ein weiſses Hemdchen gekleidete Christuskind, das in behaglicher Stellung das rechte Füſschen über das andere gelegt hat, mit der Rechten nach einer Nelke greift, welche die Mutter zierlich mit drei Fingern hält und das linke Ärmchen mit einer halb segnenden Gebärde über den Arm der Maria hängen lässt. —





ALBRECHT DÜRER

MADONNA MIT DER NELKE

GEMÄLDE IN LEIMFARBEN AUF LEINWAND. ORIGINAL IM MUSEUM ZU KÖLN

Mit lebhaftem Ausdruck schaut es in die Aufsenwelt hinaus, indess die Jungfrau, in stilles Sinnen verloren, den Blick hinab zu ihm senkt. Ein reicher Strahlenschein geht von seinem Haupte aus, ein anderer, wie von einer hinter ihrem Rücken befindlichen Sonne ausgesendet, umgiebt Maria. Der Hintergrund ist leicht gräulich, war aber vielleicht rötlich angehaucht, wie geringe Reste eines ganz lichten Rot an den Rändern andeuten. Maria ist in ein tiefblaues Gewand mit ganz feinem goldenen Rande und einem kleinen Pelzbesatz an den Ärmeln, einen kräftig zinnoberroten Mantel, gleichfalls mit feinem goldenen Rande, und ein vielgefältetes weifses Kopftuch gekleidet. Das blonde Haar, das, wenig sichtbar, lose über die rechte Schulter herabfällt, war fein mit Gold aufgehöht. Das Inkarnat ist gelblich, mit einem jetzt sehr vorherrschenden und schweren, den Gesamteindruck wesentlich bestimmenden Grau modelliert. In kecker und ungemein geschickter Weise sind die Lichter auf der Höhe der Stirn, über den Augenbrauen, auf dem Nasenrücken, der Oberlippe, dem Kinn, den unteren Augenknochen, auf den Knöcheln der Hand und den Zehen weifs aufgesetzt. Das Kopftuch und das Hemd sind von leuchtendem Weifs in hellstem Lichte und durch graue Schatten in jener plastischen Weise gestaltet, die wir auch in den aquarellierten Gewandstudien Lionardo's und seiner Mitgenossen in Verrocchio's Atelier finden. Bemerken wir bei beiden Gewandstücken scharf gebrochene, wie gepresste Falten, so fallen Gewand und Mantel weich und fast ohne Falten.

Die Zeit hat dem Bilde arg mitgespielt: die Farbe ist zum grofsen Teile geschwunden, das Blau ist schwer und dunkel geworden, das Rot hat seine Leuchtkraft verloren, viele Partien sind so verschwommen, dass sie wirken, als sähe man sie durch einen trüben Schleier hindurch. Neben der linken Schulter des Kindes und unter seinem rechten Fufse sind durch vollständiges Abspringen der Farbe Löcher entstanden, die ungeschickt restauriert wurden. Im Wesentlichen war die Farbe offenbar Leimfarbe, Einiges, wie das blaue Gewand und der Stengel der Blume, könnten mit anderer, vielleicht Ölfarbe, übergangen sein: diese Teile treten plastisch vor den übrigen hervor.

Trotz allem aber ist der Eindruck des Bildes ein ebenso bedeutender wie eigenartiger. Durch alle Zerstörung leuchtet ein Schimmer jener Hoheit, welche die Schöpfungen des Genies, wie ein Zeichen göttlicher Herkunft, von allen anderen unterscheidet, die selbst den noch unfreien, befangenen Jugendwerken eines grofsen Künstlers den unverkennbaren Charakter des Auserwählten aufprägt. Wenn irgend ein Werk, so vermag uns dieses Bild über die Besonderheit der Jugendarbeiten eines künftigen Meisters zu belehren.

Beruht das Wesen des Genies vor Allem auf der angeborenen Kraft einer durchaus selbständigen, unbehindert direkten Anschauung der Welt, so wird sich diese selbst dann schon bemerkbar machen, wenn aller freien und vollkommenen Wiedergabe dieser Anschauung die Ungeübtheit im bildenden Ausdrucksvermögen hindernd im Wege steht. Die starken Eindrücke aber, welche den jugendlichen Geist zur Nachbildung verlocken, kommen von zwei verschiedenen Seiten: einerseits von der Natur, andererseits von Kunstwerken her. Sind jene gewiss die ersten und mafsgebenden, als die ursprünglich bestimmenden, so gewinnen von dem Augenblicke an, da das Bewusstsein von der Bedeutung der künstlerischen Form erwacht und der Schaffensdrang nach den Mitteln, sich zu befriedigen, sucht, die Kunstwerke wachsende Macht über das Anschauungsvermögen als anspornende und lehrende Vorbilder. Dazu kommt, dass nur mit ihrer Hülfe das Technische, das Handwerk der Kunst, erworben werden kann. Und so gerät denn für einige Zeit der

junge Künstler unter den Bann dessen, was vor ihm von Menschen geschaffen wurde. Aber sein Verhältnis zur Natur ist ein zu inniges, als dass es sich ganz bei Seite setzen liefse. Bewusst oder unbewusst vergleicht er das künstlerische Vorbild der Natur und befreit sich hierdurch von der menschlichen Autorität. Je weiter sich sein Bildungsvermögen entwickelt, desto mehr kehrt er zum Studium der Natur zurück, das er im Dienste hoher Ideen und starker Empfindungen zu verwerten sich begeistert fühlte, und schüttelt endlich so völlig den einst wohlthätigen Zwang des Anschlusses an Lehrer und Vorbilder ab, dass keine Spuren mehr von ihm zu finden sind. Nun entlässt er alle Vermittler und steht allein, allen anderen vorangeeilt, der Natur selbst gegenüber und spricht mit ihr in jener grofsen Sprache, in der sie ihm allein ihre ewigen Geheimnisse anvertraut hat.

Ein Zweifaches also ist in den früheren Arbeiten eines Meisters verbunden zu finden: das durch die Tradition Überkommene, als ein bei aller Notwendigkeit hemmendes, einigermafsen zu erklärendes Element und das selbständig Erschaute als das unerklärliche, überraschende, eigenste Wesen, daran man das Genie erkennt. Dies eigentümliche Verhältnis stört die Einheitlichkeit und Harmonie des Eindruckes: von dem Geiste werden wir mächtig angezogen, und doch hindern Schranken die volle Annäherung an denselben. Deshalb dürfte die Empfindung, die man einem Bilde wie der »Madonna mit der Nelke« gegenüber hat, mehr den Charakter eines ahnungsvollen Verlangens, als den einer stillen Befriedigung tragen.

Deutlich lassen sich die Elemente anführen, die eine Befangenheit im Ausdrucksvermögen verraten: sie spricht sich in der etwas steifen Haltung der Madonna, in der gesucht zierlichen Bewegung ihrer rechten Hand, in der schmalen Bildung ihrer Schultern, in der künstlichen Drapierung des Kopftuches, in ihrer Gesichtsbildung aus. In dem merkwürdigsten Gegensatze hierzu verrät die ungemein natürliche Bewegung Christi, sein rundlicher fleischiger Körper, sein von lebhaftestem Ausdruck beseeltes liebliches, nur von leichtem Flaum der Haare bedecktes Köpfchen, die breite Zeichnung der Hände und Füfse wie der Blick Mariens die aufmerksamste und ganz direkte Nachahmung der Natur und eine erstaunliche Geschicklichkeit der Hand. Auch in der reichen Modellierung der Fleischteile macht sich ein neues, eigenartiges Sehen in Bezug auf Licht und Farbe geltend.

Welches waren die Vorbilder, über welche Dürer hier in diesem Bilde, ohne sich doch ganz von ihnen zu trennen, siegreich sich erhob? Kein Zweifel, dass uns die Komposition und die zarte Seelenstimmung unmittelbar an Eigentümlichkeiten der Kölnischen Schule, und zwar speziell des Meisters Stephan erinnert. Vorzugsweise Kölnisch war die Darstellung der im Garten oder auf einer Rasenbank sitzenden Maria, der Blume in der Mutter oder des Kindes Hand, jene schmächtige Bildung der Schultern. Meister Stephan war einer der wenigen nordischen Künstler, die im Gegensatz zu dem Stile der van Eyck'schen Schule dem Christuskinde volle rundliche Formen geben. Ganz im Allgemeinen darf also auf eine Beziehung zur Kölnischen Schule aufmerksam gemacht werden, — bestimmter aber auf die zu einem bekannten Künstler. Denn was am schlagendsten in das Auge fällt, ist die Übereinstimmung des Gesichtstypus der Maria mit dem aus Kupferstichen so wohl bekannten weiblichen Ideal Martin Schongauers. Er wirkt wie eine vergröfserte, zugleich aber verfeinerte Nachbildung irgend eines kleinen Kopfes aus einem Stiche, wie z. B. der hl. Agnes (B. 62), der Madonna (B. 28), der Maria auf der Kreuzigung (B. 24), oder aus einem Bildchen, wie den Madonnen in München und Wien, die Daniel Burckhardt neuerdings sehr mit Unrecht, wie mir dünkt, als Originalwerke Schongauers

zu bezweifeln versuchte. Die Form des Gesichtsovales, die rund gewölbten Brauen, die schweren gesenkten Augenlider, dieselbe, nur schmälere längliche Nase, deren Rücken eine charakteristische kleine Anschwellung zeigt, der zierliche Mund, das rundlich vortretende Kinn mit dem Ansatz zum Doppelkinn, die vollen breiten Wangen, — Alles bezeugt die engste Verwandtschaft. Dazu wäre auf die weiteren Beziehungen hinzuweisen, die sich in der roten Farbe des Mantels, welche Schongauer wohl in den Niederlanden oder auch in Köln lieben gelernt hatte, in dem Ausschnitt des Gewandes und dem seitwärts Hervortretenlassen des Hemdes darunter offenbaren.

Nicht allein aber solche Einzelheiten, sondern der Gedanke der ganzen Komposition ist Schongauer entlehnt. Wenn früher allgemein betreffs derselben an Kölnische Bilder erinnert wurde, so ist jetzt zu betonen, dass eben diese Darstellung der auf einer Rasenbank sitzenden Maria, dazu auch das Motiv der Blume, das nur ausnahmsweise bei den Niederländern (namentlich bei Memling) vorkommt, Schongauer von den Kölner Malern übernommen und wiederholt verwertet hat. Zunächst begegnet sie uns auf dem grofsen Bilde der Madonna im Rosenhag in Kolmar, dann auf einem Stiche (B. 30), in welchem statt der Blume ein Apfel als Gegenstand des Spieles erscheint, womit auch eine Schulzeichnung der Sammlung His de la Salle im Louvre (No. 733) zu vergleichen ist, endlich auf zwei besonders zu berücksichtigenden Werken: dem Madonnenbildchen der Münchener Pinakothek und einer in den »Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets« von Fr. Lippmann publizierten Federzeichnung in Berlin, die zu den wenigen echten Zeichnungen des Meisters zu rechnen ist. Diesen beiden Werken ist unser Bild der Gesammtanlage nach auf das Engste verwandt: entspricht Maria's Stellung und Kopfhaltung, sowie ihr Typus mehr dem Münchener Bilde, ja zeigt dieses in ähnlicher Weise die Beinchen Christi über einander gelegt, so tritt im Einzelnen eine noch frappantere Übereinstimmung mit der Zeichnung hervor, vor Allem in der zierlichen Haltung und Bewegung der rechten Hand mit der Blume. Dass Dürer diese Zeichnung (oder ein ihr entsprechendes, verloren gegangenes Bild Schongauers) kannte und benutzte, dünkt mir ganz zweifellos — solche Übereinstimmung beruht nicht auf Zufall —, höchst wahrscheinlich ferner, dass er auch das Münchener Bild gesehen und studiert hat. Ein so direkter Vergleich ermöglicht aber eine Bestätigung jener oben gegebenen Charakteristik des Kölner Gemäldes, in sofern er auf das Deutlichste das Überkommene von dem ganz Neuen, Eigenartigen, wie dies sich vor Allem in der ganz abweichenden Bildung der Körperformen des Kindes und der Hände der Mutter offenbart, unterscheiden lehrt. Das merkwürdig gefältelte Kopftuch dürfte als eine auf Grund selbständiger Studien gebildete Variation der Kopftracht anzusehen sein, die Wohlgemut und Schongauer, beide, von ihrem Lehrer Rogier van der Weyden übernommen haben, für welche der Nürnberger Meister aber eine noch gröfsere Vorliebe als der schwäbische hatte. Dürer selbst eigentümlich aber ist die ebenso zarte wie geschmackvolle Anordnung der Glorienscheine: in manchem späteren Werke hat er in ganz unvergleichlicher Weise den Heiligenschein zu einer wahrhaften malerischen Verherrlichung seiner Komposition zu verwerten gewusst, in demselben gleichsam dem Lichte Form, Seele und Leben geschenkt. — Alles zusammengefasst bezeichnet also das Kölner Bild eine Etappe in den Lehrjahren Dürers, auf der er uns emsig mit den Werken Schongauers beschäftigt erscheint. Es kann kaum zu einer anderen Zeit entstanden sein, als während der Wanderjahre. Er ist weiter fortgeschritten, als ihn die Zeichnungen von 1489 zeigen: betrachtet man aber das Miniatur-

bild Christi vom Jahre 1493, so kann man nicht zweifeln, dass dieses später gemalt worden ist. Zwar lässt es sich noch im Bau des Kopfes, namentlich in der hohen Form des Schädels durchaus vergleichen, aber in der scharfen Durchbildung der Formen, vor Allem der Ohren und Hände, deutet es auf eine spätere Entstehungszeit, wobei nun jedoch zu betonen wäre, dass an Naturbeobachtung sowohl, als Schönheit und Lebhaftigkeit das Kind in Köln bei weitem das andere übertrifft. Ja, man darf fast behaupten, dass Dürer kaum je wieder ein so lieblich natürliches, naives Christuskind geschaffen hat, als es ihm hier angesichts eines entzückenden Modelles gelungen war.

Muss nun die Ausführung des Gemäldes in dem Anfang der neunziger Jahre angenommen werden, so ist zu vermuten, dass es in Kolmar selbst 1492 entstanden ist, während des Aufenthaltes, der Dürer ja, wie bekannt, mit den Brüdern Schongauers in so freundliche Berührung brachte. Es ist ein untrügliches Zeugnis für die Art der Studien, welche er dort machte. Ob er den verehrten Künstler selbst noch kennen gelernt? Die Möglichkeit wird schwerlich mehr zu bestreiten sein, seitdem Daniel Burckhardt den Nachweis geführt hat, dass Meister Martin nicht 1488, sondern erst 1491 und zwar vermutlich in Breisach gestorben ist. Immer bliebe einer solchen Annahme aber die nicht zu unterschätzende Mitteilung Christoph Scheurls aus dem Jahre 1515 im Wege, nach welcher Dürer erst 1492 nach Kolmar gekommen sei und Schongauer nicht mehr am Leben gefunden habe. Wie dem auch sein mag, die Werke, an denen Dürer lernte, waren die Werke des Meisters selbst, nicht diejenigen seiner Brüder und Erben.

Für die Frage, welche Städte Deutschlands Dürer sonst noch als Wanderer besucht hat, vermag die Madonna mit der Nelke keinen bestimmten Aufschluss zu geben: die Vermutung aber darf vielleicht ausgesprochen werden, dass er in Köln sich aufgehalten hat. Auch die Berücksichtigung der eigentümlichen Technik: der Leimfarbenmalerei auf Leinwand, führt nicht zu sicheren Schlüssen. Sie beweist nur das Eine, dass Dürer seine Studien in dieser Malweise noch in Deutschland, nicht, wie man neuerdings anzunehmen geneigt war, in Italien gemacht hat. Alten Mitteilungen zufolge wurde sie in den Niederlanden und Deutschland vorzugsweise gepflegt. Es ist wohl erklärlich, dass die handgreiflichen Beweise hierfür uns fast ganz fehlen, denn diese Arbeiten waren nicht geschaffen, der Zeit zu trotzen, wie unser Bild dies nur zu sehr beweist. Ein freundliches Geschick mag demselben einen gesicherten dauernden Aufenthalt gewährt haben — wo, ist nicht mehr zu sagen, da seine Identifizierung mit einem in den Imhof'schen Inventaren genannten »Marie pild gros auf tuech wasserfarb« wegen der näheren Angabe von 1628: »in Lebensgröfse« nicht wohl statthaft ist —, bis es in den Besitz des Herrn Wallraff gelangte, der es mit seinen anderen Kunstschätzen dem Kölnischen Museum hinterliefs.

Dieselbe Technik aber ist es, die wir noch in den Gemälden Dürers wiederfinden, welche, einige Jahre später entstanden, den weiteren Verfolg seiner Studien zu beurteilen erlauben: der Dresdener aus Wittenberg stammende grofse Altar und das wohl Friedrich den Weisen darstellende Porträt in Berlin. In der Malweise ist keine grofse Veränderung eingetreten, so sehr auch diese Werke stilistisch sich von dem unter Schongauers Einfluss gemalten Bilde unterscheiden. Eine neue Welt der Kunst hatte sich Dürer in Italien erschlossen: staunend hatte er die leidenschaftlichen Schöpfungen Mantegna's, die ruhevoll anmutigen Gemälde Giovanni Bellini's geschaut, den ersten verehrenden Blick auf die Antike geworfen. Ein bisher nicht geahntes, höheres Ideal der künstlerischen Auffassung des Menschen war ihm aufgegangen,

und unter dem Eindruck solcher Gröfse bemühte er sich, den eigenen Werken eine monumentale Breite und Gröfse zu geben. Jenem Streben, das schon in der Madonna mit der Nelke, im Christkinde uns entgegentrat, kommt nun die italienische Kunst zu Hülfe: alle Formen erweitern und vergröfsern sich, vor Allem verändert sich der Gesichtstypus durch ein energisches Hervortretenlassen der Nase, ein plastisches Ausbilden aller Teile, die Gestalt verbreitert sich: kurz, an Stelle der etwas schwächlichen bürgerlich kleinlichen Gestalten tritt ein mächtigeres, vornehmeres Geschlecht von Menschen, das sich gar wohl der Gestaltenwelt Mantegna's vergleichen lässt. Die einzigen auffallenden Züge der Verwandtschaft mit dem Bilde in Köln sind, abgesehen von der Malweise, in Einzelheiten, wie der Zeichnung der Hände und Füfse — man vergleiche namentlich die Madonna und das Christuskind in Dresden — und in der Faltengebung einzelner Stoffe zu finden. Auch in dem Kopfe der Dresdener Maria aber lassen sich bei näherer Betrachtung, trotz gröfster Verschiedenheit des Gesamteindruckes, in den Augen, der Stirn, dem Mund und dem Kinn dem älteren Bilde entsprechende Formenelemente entdecken.

Auch der Dresdener Altar ist aber noch nicht ein Werk, in dem sich Dürers Wesen ganz frei ausspricht. Was von der Madonna mit der Nelke gesagt werden musste, gilt, wenngleich in geringerem Mafse, auch hier. Dürers Können ist sehr vorgeschritten, das ihm eigene Erfassen der Natur äufsert sich, wie dies namentlich die grofsartigen Heiligen auf den Flügeln beweisen, ungleich selbständiger, aber gleichwohl tritt noch ein Widerstreit mit fremden Elementen hervor. Das Streben, es Mantegna gleichzuthun, führt zu einer allzuweit gehenden Nachahmung der Eigentümlichkeiten des Meisters, namentlich da, wo er es, wie bei Christus, zu genau nimmt. Spricht sich in den lebhaften, mannigfachen Bewegungen der ihrer Tracht nach ganz italienischen Putten die reiche, phantasievolle Erfindungskraft des Deutschen aus, so wurde durch die Benutzung des fremden Vorbildes die anmutige Weichheit der Körperformen, die liebliche Gesichtsbildung, welche doch der Knabe auf dem Kölner Bilde hatte, verdrängt zu Gunsten herberer, ja plumper und unschöner Formen und steiferer Bewegung. Ja, erst nachdem Mantegna's Einfluss überwunden ist, gelangt jene direkte Nachbildung der Natur, in welcher Dürer es schon so weit gebracht hatte, wieder zu ihrem Rechte. Jedoch nicht ganz in dem Sinne, wie es früher der Fall gewesen war. Einem so dem Leben abgelauschten Kinde wie dem auf unserem Bilde begegnen wir, wie gesagt, vielleicht in allen späteren Bildern, Stichen und Holzschnitten nicht wieder, es sei denn, dass wir die erstaunlich hässlichen kleinen Geschöpfe auf den späteren Madonnenbildern in Berlin und Florenz, die mit jenem blofs die auffallend hohe, für das kleine Kind charakteristische Schädelform gemein haben, für getreue Abbilder der Natur halten wollen. Die höhere künstlerische Selbständigkeit brachte es eben von selbst mit sich, dass an Stelle der absolut getreuen Naturnachahmung ein bestimmtes Ideal des Kindes trat, welches die eigenste Schöpfung des Dürerschen Genius war.

Nur ein Teil der Fragen, welche die Jugendarbeit Dürers veranlasst, konnte mit einiger Sicherheit beantwortet werden. Solche Werke aber haben das Eigentümliche an sich, dass sie die Wissbegierde aufs Höchste anregen, weil sie die innigste persönliche Teilnahme für den strebenden Künstler erwecken. Dass Dürer die Madonna nach Schongauers Vorbild gemalt, dünkt uns schliefslich weniger wissenswert, als der ganze Vorgang bei der Entstehung dieses Bildes, den wir uns

vergegenwärtigen zu können wünschten. Dürften wir der freundlichen Zauberin Phantasie uns anvertrauen, so würde sie uns gar anmutige, sinnige Bilder zeigen: etwa wie der junge Maler voller Bewunderung für den grofsen schwäbischen Meister in seinem Bilde demselben nachzueifern sich bemüht, wie ihm dann aber angesichts des etwas kümmerlichen Christuskindes Schongauers das Verlangen nach gröfserer Natürlichkeit, Wahrheit und Lebenswärme erwacht ist und er nun mit Eifer nach einem lebenden Vorbild sucht. Und als es ihm geglückt, das lieblichste Kind zu finden, wie er dann dasselbe, alle Bilder und Stiche, die er je gesehen, ganz vergessend, in aller seiner holdseligen Wirklichkeit wiedergiebt, — nur vom losen luftigen Hemdchen die rundlichen Glieder verhüllt, als sei es eben mit lachenden blauen Augen erwacht und von liebevoller Mutterhand aus der Haft der Kissen befreit worden. Oder wäre es eine Mutter selbst gewesen, die in sehr gerechtem Gefühle des Stolzes dem Künstler den Auftrag gab, in einem Marienbilde das Bildnis ihres Kindes festzuhalten?

Nur allzusehr wünschte man es sich, an allen persönlichen Erlebnissen gerade dieses so grofsen und so liebenswürdigen Künstlers in Gedanken teilnehmen zu können; aus jedem seiner Werke möchte man seine menschlichen Erfahrungen herauslesen. Aber auf solche Fragen hat die Geschichte zumeist keine Anwort, und sie heischt statt Vermutungen gebieterisch Thatsachen. Und so müssen auch wir uns begnügen mit den einfachen positiven Resultaten, welche das neu entdeckte Werk uns für die Erkenntnis der Jugendstudien Dürers gegeben hat: nämlich mit der Thatsache, dass Dürer, nachdem er Wolgemuts Werkstatt verlassen hat, auf seiner Wanderschaft, so fähig er auch schon zu einer selbständigen Wiedergabe und Nachbildung der Natur geworden war, Schongauers Kunst studiert hat, und dass es deren Einfluss ist, der dann im Jahre 1494 von den Einwirkungen der italienischen Kunst abgelöst wird.

DIE BASILIKA DES HL. MARTIN IN TOURS
UND IHR EINFLUSS AUF DIE ENTWICKELUNG DER KIRCHLICHEN BAUFORMEN DES MITTELALTERS

VON G. DEHIO

Auf den folgenden Seiten wird eine ältere Untersuchung,[1]) angeregt durch zwei inzwischen mir bekannt gewordene französische Werke,[2]) wieder aufgenommen, erweitert und modifiziert. Ich würde zögern, über einen dem gewohnten Interessenkreise der deutschen Kunstwissenschaft offenbar ziemlich fern liegenden Gegenstand an dieser Stelle das Wort zu ergreifen, wären es nicht, wie ich glaube, Fragen von allgemeinster Bedeutung, auf die er schliefslich hinweist. Ohnedies ist es meine immer mehr sich befestigende Überzeugung, dass wir Deutschen sehr viel versäumt haben, indem wir der romanischen Kunst Frankreichs, in der Meinung, ihre Bedeutung sei nur eine lokale und episodische, bis jetzt nur oberflächliche Beachtung schenkten. Bevor unser Wissen hier nicht sicherer und reicher geworden ist, wird das Bild, das wir uns von der Kunstwelt des Mittelalters machen, nicht nur ein lückenhaftes, sondern auch in den gegebenen Linien ein falsch proportioniertes sein. —

Die Kirchen des romanischen und gotischen Stils sind Modifikationen der antik-christlichen Basilika, welche im Grundplan und inneren Aufbau das Urbild im Allgemeinen nur soweit verändern, als durch die Einführung des gewölbten Deckenwerkes und dessen wechselnde Konstruktionsformen nötig wird: — nur in *einem* Teil des Grundplanes tritt die Bauphantasie des Mittelalters mit ganz selbständigen Bildungen hervor, d. i. im Altarhause und dem an dasselbe sich anschliefsenden Querhaus. Welche fast nicht zu übersehende Mannigfaltigkeit der Zwischenstufen und Seitenentwickelungen, bis aus der einfachen Altarnische der Urzeit endlich der gewaltige reichgegliederte Chorbau der gotischen Dome, fast eine Kirche an der Kirche, hervorgegangen ist! Es wird nun wohl die meisten Leser befremden, wenn ich gegen die gangbare Bezeichnung der Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz als »französisch-gotisches Kathedralmotiv« Widerspruch erhebe. Sie

[1]) Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 2. Lief. S. 265—270 (geschrieben Herbst 1886).

[2]) Lecoy de la Marche: Saint Martin et ses monumens. Tours 1881. — Mgr. Chevalier: Les fouilles de Saint-Martin de Tours. Tours 1888. — Aufser diesen beiden Werken ist in den letzten zwanzig Jahren eine ganze kleine Litteratur über diesen Gegenstand hervorgetreten, von der mir das Meiste unzugänglich geblieben ist; indess scheint sie in den genannten sorgfältig verarbeitet zu sein; auch ist der gröfste Teil der darin verhandelten Frage ohne Belang für meine Untersuchung.



sagt zwar wörtlich genommen nichts Falsches aus, aber sie führt hinsichtlich der Gesamtentwickelung zu einer doppelt irrigen Ansicht. Das Motiv ist nicht gotisch, es ist — wie mit Nachdruck gesagt werden muss — romanisch. Und es ist im Romanismus nicht den Kathedralkirchen eigen, sondern ein auszeichnendes Attribut der grofsen Klosterkirchen. Unsere baugeschichtlichen Darstellungen erinnern wohl beiläufig daran, dass es schon an einigen romanischen Bauten Anwendung gefunden habe, aber sie geben entfernt keinen Begriff davon, in welchem Umfange das geschehen ist. Nach ungefährem Überschlag halte ich für wahrscheinlich, dass es selbst heute noch mehr romanische als gotische Denkmäler in Frankreich mit der in Rede stehenden Choranlage geben wird. Und keineswegs handelt es sich um einen etwa blofs keimhaft übernommenen Formgedanken, den erst die Gotik zur Entfaltung gebracht hätte; diese gab ihm seine letzte, aber nicht seine reinste Fassung. Vergleiche ich unter meinen Erinnerungsbildern auf der einen Seite die Choransichten beispielsweise von Paray-le-Monial und Beaune, oder von S. Sernin zu Toulouse und S. Caprais zu Agen, oder eine der zahlreichen Kirchen der Auvergne — auf der anderen Seite diejenigen der Kathedrale von Amiens oder des Kölner Domes: so scheint mir die Überlegenheit des romanischen Chorsystems über jedem Zweifel zu stehen. Die Unterschiede näher zu erörtern, wäre hier nicht der Ort. Genug, die romanische Fassung hat vor der gotischen bei gleichem Reichtum der Gliederung die höhere Klarheit, Ruhe, Nachdrücklichkeit bei weitem voraus. Ja, man darf sagen, dass die ganze Baukunst des Mittelalters kein zweites Motiv mehr von so glänzender Schönheit und die Idee des katholischen Altardienstes so grofsartig aussprechend hervorgebracht hat. In ihm entfaltet sich das Prinzip der rhythmischen Gruppierung mit voller Macht, dieses recht eigentlich romanische, in der Gotik überall abgeschwächte Prinzip.

Die Frage nach der Entstehung des Chorumgangs mit ausstrahlenden Kapellen — wir müssen sie zu den allerwichtigsten zählen — ist von einigen wenigen Archäologen Frankreichs und Englands, wie *Mérimée, Lenoir, Ramé, Fergusson* beiläufig gestreift, von den meisten, so auch *de Caumont* und *Viollet-le-Duc,* überhaupt nicht berührt, von keinem gründlich erörtert. *G. von Bezold*[1]) hat ein sekundäres Moment richtig ins Licht gestellt, den entscheidenden Punkt aber, wie ich glaube, noch nicht getroffen. In *meiner* Eingangs erwähnten Untersuchung ging ich davon aus, die einschlägigen Denkmäler einmal in chronologischer, dann in geographischer Ordnung zu betrachten. Es zeigte sich dabei, dass das zeitlich älteste zugleich das räumlich im Mittelpunkt liegende ist: die Martinsbasilika in Tours. Hier, so folgerte ich, muss das Motiv seine Wurzel haben. Als Zeit der Entstehung vermutete ich den kurz vor a. 1000 begonnenen Neubau. Doch glaubte ich dabei nicht stehen bleiben, vielmehr die Frage aufwerfen zu sollen: war es möglicherweise schon in dem vorangehenden, aus dem V Jahrhundert stammenden Bau irgendwie vorgebildet? Dieser nun besafs in der That eine ganz eigentümliche, von der Normalgestalt der christlich-antiken Basilika abweichende Choranlage. Die sie betreffenden Angaben des Geschichtsschreibers der Franken, Gregor von Tours, haben bekanntlich sehr verschiedene Deutungen gefunden; die von *Quicherat* gegebene schien mir überzeugend und eben in ihr glaubte ich den Keim zu der im Bau des X Jahrhunderts eingetretenen Fortentwickelung deutlich zu erkennen.

[1]) Im Centralblatt der Bauverwaltung, 1886, No. 15, 16.

So weit war ich vor zwei Jahren gelangt. Inzwischen haben die in Tours angestellten Ausgrabungen, von denen die genannte Schrift des *Mgr. Chevalier* Nachricht giebt, die Grundmauern des V Jahrhunderts zu Tage gefördert: sie zeigen, dass Quicherats Hypothese und noch vollständiger meine an sie geknüpften Folgerungen die richtige Spur getroffen haben! Was ich früher nur vermutungsweise aussprechen durfte, steht jetzt sicher: die Martinsbasilika zu Tours ist der vornehmsten einer unter den »Schöpfungsbauten« des Mittelalters. Dass sie in dieser ihrer Bedeutung so lange verkannt werden konnte, ist gleichwohl sehr begreiflich, denn sie ist seit hundert Jahren bis auf geringe Reste vom Erdboden verschwunden, und es bedarf verwickelter Kombinationen, um ihr Bild auch nur annäherungsweise wiederherzustellen. Indem ich das im Folgenden zu thun versuche, übergehe ich alles, was blofs örtliches Interesse hat und hebe diejenigen Momente heraus, durch welche St. Martin auf weitere Kreise des Bauwesens vorbildlich eingewirkt hat.

* * *

Es wäre ein verkehrtes Bemühen, die von der Martinsbasilika ausgegangenen grofsen baugeschichtlichen Wirkungen allein aus baugeschichtlichen Prämissen erklären zu wollen. Man muss zuvor wissen, was das Andenken des heiligen Mannes, das an ihr haftete, dem katholischen Frankreich bedeutet hat. Galliens Hort und Heil — so nannte schon St. Paulinus den pannonischen Kriegsmann, der nach wechselvollen Schicksalen als Bischof von Tours um das Jahr 400 seine Tage beschlofs. Als eifriger Kämpfer gegen die Reste des Heidentums, als Ordner des kirchlichen Lebens, vor Allem als Begründer des Klosterwesens in Gallien hat er vollen Anspruch, unter die grofsen Gestalten der Kirchengeschichte gerechnet zu werden: unvergleichlich wichtiger aber noch wurde er durch die ideale Macht, die ihm die Phantasie der nachfolgenden Jahrhunderte zuteilte. Er war der populärste unter allen christlichen Heroen Franko-Galliens, der erkorene Schutzpatron des Landes, der besondere Schirmherr seiner Könige. Von seiner Gnade oder Ungnade wurde das Schicksal des Königshauses unmittelbar abhängig gedacht. Seine Mönchskappe war im Königlichen Reliquienschatz Gegenstand einzigartiger Verehrung; sie begleitete die Fürsten gleichsam als Heerfahne in jeden Krieg; im Frieden wurde sie von eigenen Priestern bedient in einem eigenen Oratorium, das danach *cappella* hiefs, — welcher Name ja noch heute zur architektonischen Gattungsbezeichnung erweitert in allen europäischen Sprachen lebendig ist. Der Abt des Martinsmünsters zu Tours genoss, gleich dem von Montecassino, Würde und Rechte eines Bischofs. Karl der Grofse verlieh die Abtei seinem Liebling Alkuin, dem berühmtesten Gelehrten seiner Zeit, der die Klosterschule zu hoher Blüte brachte. Von ihr aus erhielten fast alle bedeutenderen Bistümer und Abteien des Reiches ihre Vorsteher. Als unter den späteren Karolingern die Unsitte der Laienäbte aufkam, wurde der Besitz von St. Martin bei den Vorfahren Hugo Capets erblich und eben dieses rechnete Hugo mit zu den Vorzügen, kraft deren er die Königskrone vor anderen für sich und sein Geschlecht in Anspruch nahm. Seitdem verblieb die Abtswürde von St. Martin ein Ehrenrecht der französischen Könige; noch Ludwig XIV hat, als der letzte, die Investitur am Grabe des Heiligen empfangen. — Solche Wertschätzung seitens der Grofsen wird begreiflich aus der unvergleichlichen und unwandelbaren Verehrung, die das Volk seinem Dominus Martinus darbrachte, in erster Linie das fränkische, aber auch die anderen. Im X Jahrhundert schreibt Papst

Leo VII, keine Kirche im Abendlande, nächst St. Peter, ziehe Pilger in so grofser Zahl und aus so verschiedenen und entfernten Ländern an sich;[1]) und noch in den nächsten Jahrhunderten konnte in Westeuropa allein Santiago de Campostella mit St. Martin in Tours als Wallfahrtsort sich messen. Die Zahl der dem hl. Martin allerorten geweihten Kirchen ist unermesslich; Frankreich allein soll ihrer noch heute 3665 besitzen, meist von sehr alter Gründung, nächst der hl. Jungfrau und dem hl. Petrus die am häufigsten vorkommende Invokation.[2]) —

St. Martin fand nach seinem Wunsche auf dem öffentlichen Coemeterium vor dem Thore seiner Bischofstadt (*in polyandrio publico in usu pauperum*) sein bescheidenes Grab. Sein Nachfolger St. Briccius errichtete darüber eine Aedicula, elf Jahre später eine kleine Kirche. Allein auch diese genügte nicht mehr lange dem Andrang der Besucher, so dass Bischof Perpetuus sie durch eine stattliche Basilika zu ersetzen für gut fand. Der Tag der Weihe ist der 4. Juli 472. Die Kirche war 160 Fufs lang und 60 Fufs breit, also etwa ²/₃ so grofs wie Sta. Maria Maggiore in Rom — auf Jahrhunderte hinaus das berühmteste, glänzendste und wohl auch gröfseste kirchliche Bauwerk Galliens, ja vielleicht des aufseritalischen Abendlandes überhaupt. Es überdauerte keine vollen 500 Jahre: ein schwerer Brandschaden in der Zeit, als Alkuin Abt war, und noch völliger die Unbilden, die ihm die Normannen zufügten — sie verwüsteten Tours in den Jahren 853—887 nicht weniger als zehnmal —, richteten es zu Grunde, so dass es am Anfang des X Jahrhunderts nach einer Reihe von Restaurationen als ein wesentlich neues und vergröfsertes dastand. Indess dieser karolingischen Basilika war nur ein kurzes Dasein beschieden; sie wurde das Opfer eines furchtbaren Brandes im Jahre 997, der noch einundzwanzig andere Kirchen der Stadt einäscherte. Das Martinsmünster zählte damals unter den Seinen einen sehr begüterten Mann, den Thesaurar Herweg, der den Neubau unverzüglich in die Hand nahm und in kurzer Frist zu Ende führte. Im Jahre 1002 muss mindestens der Chorbau schon fertig gewesen sein; die Angaben über die letzte Weihung schwanken zwischen 1008 und 1017. Dieses Werk erregte Aufsehen weit und breit, wie uns der Bericht eines burgundischen Geschichtsschreibers lehrt; aber auch über ihm waltete kein glücklicher Stern. Denn noch vor Ablauf des Jahrhunderts, bei Gelegenheit der Festlichkeiten zu Ehren des Papstes Urban II, der seinen Rundgang durch Frankreich machte, um den Kreuzzug zu predigen, wurde es wiederum von einer Feuersbrunst schwer heimgesucht (a. 1096). Die Folge war zwar kein völliger Neubau, aber doch eine durchgreifende Restauration unter Leitung des Thesaurars Gualtier, aus welcher das bis dahin aller Wahrscheinlichkeit nach mit flacher Holzdecke versehen gewesene Gebäude als ein gewölbtes hervorging. Im letzten Viertel des XII Jahrhunderts brachte man im Hauptschiff neue Gewölbe ein und im Anfang des XIII, nach der Belagerung der Stadt durch König Johann von England, wurde der zusammengestürzte Chor durch einen neuen, bedeutend geräumigeren ersetzt.[3]) Seitdem blieb das Martinsmünster von gröfseren Unfällen verschont und dauerte im Wesentlichen unverändert noch 500 Jahr. Den ehrwürdigen Bau endgültig zu zerstören, blieb dem Aufklärungsfanatismus der Revolution vorbehalten. In den Jahren 1797—1802 wurde er dem Erdboden gleich

[1]) Lecoy de la Marche p. 396.

[2]) Lecoy p. 500.

[3]) Über die Baugeschichte von St. Martin im Mittelalter vergl. mehrere Aufsätze von *Grandmaison* in *de Caumonts* Bulletin monumental a. 1874.



gemacht und auf dem »emplacement de la ci-devant église Martin de Tours«, so heifst es in der Verordnung des Präfekten, wurden Strafsen gezogen und Bürgerhäuser gebaut,[1]) wie man sie noch heute sieht. Zwei Türme, der eine von der ehemaligen Westfront, der andere vom Nordende des Querhauses, aus der Masse der Häuser in weitem Abstande rätselhaft hervorragend, — das sind die einzigen über der Erde noch sichtbaren Reste des gewaltigen Denkmals, das dreizehn Jahrhunderte hindurch den Ruhm von Frankreichs himmlischem Schutzpatron verkündet hatte.

* * *

Giebt es eine Möglichkeit, das Baubild der Martinsbasilika oder, wie man nach so vielfachen Wandelungen wohl sagen muss, der Martinsbasiliken in Gedanken wiederherzustellen?

Die Hülfsmittel, die dabei in Betracht kommen könnten, sind die folgenden:

1. Litterarische Quellen, Inschriften. Sie sind für den Bau des Perpetuus von *Quicherat* aus zum Teil entlegenen Fundstätten gesammelt und interpretiert.[2]) Die Nachrichten über die Bauarbeiten des Mittelalters beziehen sich nur auf deren äufsere Geschichte; die architektonische Gestalt klären sie nicht auf. — 2. Der im Jahre 1779 von *Jacquemin* als Vorarbeit für eine beabsichtigte, aber nicht zur Ausführung gelangte Restauration aufgenommene Grundriss; vor einigen Jahren im Departementsarchiv wieder aufgefunden, s. Abbild. S. 25[3]) Ferner eine im Jahre 1798 angefertigte malerische Ansicht; sie zeigt das Gebäude zur Hälfte abgebrochen, von Osten her; doch gewinnen wir eben dadurch willkommenen Einblick in das innere System des Langhauses.[4]) — 3. Die Ausgrabungen. Die ersten wurden ausgeführt im Jahre 1860. Mafsgebend war dabei nicht ein kunstgeschichtliches, sondern das religiöse Interesse, das Grab des Heiligen wiederzufinden; was dann auch nach Anleitung des Jacqueminschen Grundrisses gelang. Nebenher wurden die Grundmauern von Chorkapellen aufgedeckt. Sie zeigten einen bedeutend kürzeren Radius, als ihn der von Jacquemin gezeichnete Chor besafs, woraus man richtig schloss, dass der letztere von der Restauration des XIII Jahrhunderts herrühren müsse, während jene kleineren Fundamente als Werk des Herweg (c. a. 1000) gedeutet wurden.[5]) Als ich im Frühjahr 1885 Tours besuchte, fand ich Alles wieder zugeschüttet und über dem Grabe St. Martins eine provisorische Kapelle errichtet. Jetzt denkt man sie durch eine stattliche Kirche zu ersetzen. Das hat im Herbst 1886 den Anlass zu neuen Ausgrabungen gegeben; und diese Gelegenheit ist zum Glück nicht unbenutzt gelassen, sorgfältige technische Beobachtungen anzustellen und sie zeichnerisch zu fixieren. Die beistehende Figur 1 wiederholt die von Mgr. Chevalier mitgeteilte Aufnahme in reduziertem Mafsstabe mit Unterdrückung mehrerer für meinen Zweck nicht belangreicher Einzelheiten. — Die aufgeführten Zeugnisse würden,

---

[1]) Es lohnt sich, die Geschichte dieser ruchlosen Zerstörung genauer nachzulesen, z. B. bei Lecoy de la Marche p. 465 ff.

[2]) In der Revue archéologique 1869 und 1870, wieder abgedruckt in Mélanges d'archéologie et d'histoire II, 1886.

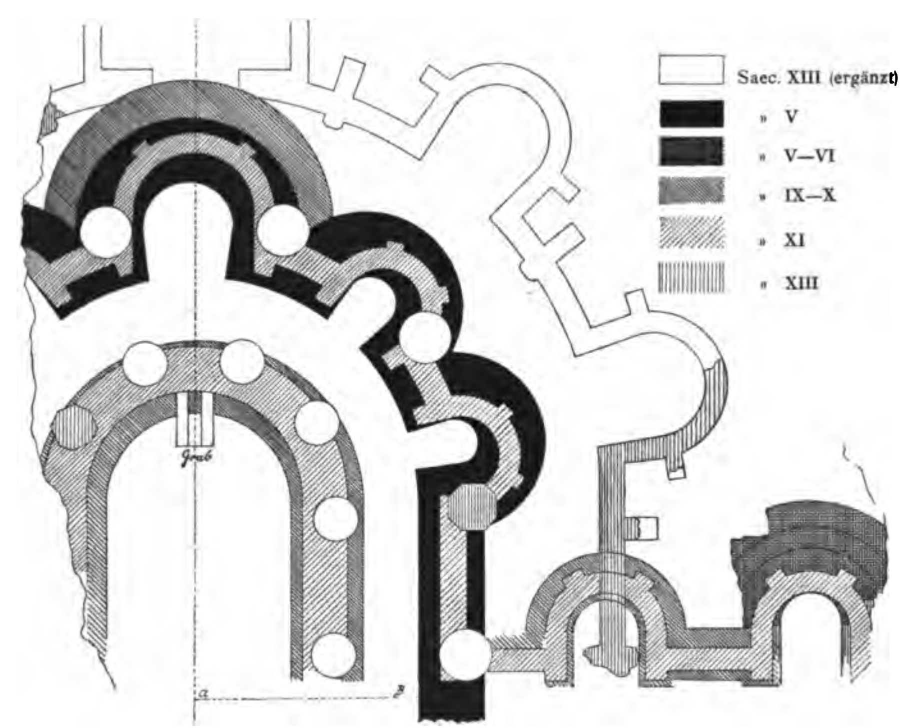
[3]) Entlehnt aus: Die kirchliche Baukunst, Taf. 119, Fig. 9, nach einer von uns in Tours erworbenen Photographie. Jetzt in gröfserem Mafsstabe bei Mgr. Chevalier, pt. 6.

[4]) Reproduziert im Bulletin monumental t. 40, a. 1874, p. 51.

[5]) Die kirchliche Baukunst Taf. 119, Fig. 8.

wenn wir jede Gruppe einzeln für sich betrachten, nur dürftigen Aufschluss bringen; indem wir sie aber sich wechselseitig erklären lassen und am rechten Orte Analogien hinzuziehen, gewinnen wir Ergebnisse von Belang.

Quicherats Untersuchung über den Bau des Perpetuus, obgleich sie durch die neuesten Ausgrabungen in wesentlichen Teilen überholt ist, wird doch immer als klassisches Muster einer umsichtig-kühnen Hypothesenbildung ihren Wert behalten. Der Scharfsinn des ausgezeichneten Gelehrten hat zwar nicht jede letzte Einzelheit erraten können, das Wesentliche aber hat er glänzend richtig empfunden. Es besteht darin: dass um die Hauptapsis mit dem Grabe (die *absida corporis*, *absida sepulcri*



Ausgrabungen auf der Baustelle von St. Martin in Tours (1886).

der Quellen) ein ringförmiger niedriger Säulenumgang (in den Quellen bald *atrium*, bald *porticus* genannt) herumgeführt war.

Die Ausgrabungen zeigen, nach so häufigen Zerstörungen begreiflich genug, eine sehr bedeutende Aufschüttung des Bodens. Vier einander folgende Höhenlagen des Kirchenestrichs haben sich deutlich unterscheiden lassen. Die älteste, offenbar von der Basilika des Perpetuus, liegt unter dem heutigen Strafsenpflaster in einer Tiefe von 5,70 m; die zweite 3,99 m; die dritte 3,15 m; die oberste, durch Fliefsen des XIII Jahrhunderts (aufserhalb des älteren Chores gefunden) gekennzeichnete, 2,12 m. — Das Mauerwerk sodann bildet ein Durch- und Übereinander sehr verschiedener Materialien und Behandlungsweisen; wie die nähere Betrachtung ihres Verhältnisses zu einander erweist, klärlich das Werk ebenso verschiedener Zeiten. Nun ist es gewiss unwahrscheinlich, ja eigentlich undenkbar, dass die Grundmauern

des Perpetuus bei den nachfolgenden Herstellungsbauten vollständig vertilgt sein könnten, und wir werden, was sich als ältesten Bestandteil zu erkennen giebt, unbedenklich für sie in Anspruch nehmen dürfen. Das sind nach Chevaliers Bericht die in unserem Grundriss schwarz angelegten Teile. Vollends schwindet jeder letzte Zweifel, wenn wir die vorgefundenen Abmessungen mit den Gröfsenangaben Gregors vergleichen: sie decken sich, man möchte sagen, verblüffend genau. Der halbe Durchmesser der Apsis A—B beträgt 8,88 m, was, den römischen Fufs zu 296 mm gerechnet, eben die 60 Fufs Breite Gregors ergiebt. — An diese Fundamente schliefsen sich an der Aufsenseite der Mittelnische Verstärkungsmauern, die offenbar irgendwann später hinzugefügt sind. Wann dies geschehen, lässt die Beschaffenheit des Materials erkennen: es enthält Bruchstücke skulpierten Marmors, darunter solche, die von Säulenschaften herrühren, auch wohlerhaltene korinthische Kapitelle im spätrömischen Charakter, mehreres vom Feuer geschwärzt. Man kann nicht zweifeln, dass diese Partie nach den Verwüstungen der Normannen, mit Benutzung des Schuttes der zusammengestürtzten Basilika des Perpetuus, ausgeführt worden. Und die nämlichen Merkmale kehren an anderen Stellen wieder: am Podium des Säulenumganges, an der östlichen Abschlufsmauer des Transepts, an der Kapelle St. Gregors. Wir sehen also einen Erneuerungsbau vor uns, der zugleich ein Erweiterungsbau war, und ohne Zaudern mit der am Ende des IX oder Anfang des X Jahrhunderts vorauszusetzenden Restauration identifiziert werden darf.

Hatte ich früher, im Anschluss an Quicherat, für das »Atrium« des Perpetuus nur flache Wandnischen angenommen [1]) als Keim der ausstrahlenden Kapellen des XI Jahrhunderts, so mag man sich denken, mit welchem Erstaunen ich nun die nach aufsen vortretenden Rundnischen bereits im ältesten Bau gegeben finde. Ein gleichalteriges Fundament für den Säulenhalbkreis ist nicht zum Vorschein gekommen. Indess ist nach Mgr. Chevaliers Angabe an dieser Stelle die Untersuchung keine vollständige gewesen; es könnte also recht wohl sein, dass der vermisste Bauteil nur deshalb nicht sichtbar wird, weil er von dem in der That auffallend breiten Podium des IX Jahrhunderts allseits umhüllt wird. Wie dem immer sei, eine solche Säulenstellung muss unbedingt vorhanden gewesen sein: das folgt aus wiederholten Äufserungen der alten Schriftquellen (vergl. Quicherat), das fordert die innere Logik des vorliegenden Grundrisses. [2]) Weiter erkennen wir, dass die Basilika des Perpetuus kein Querschiff besessen hat, sowie (aus dem kleinen Durchmesser der erwähnten Säulenfragmente), dafs über den Abseiten wahrscheinlich Galerien angeordnet waren — beides volle Bestätigungen der von Quicherat den dunklen Angaben Gregors abgewonnenen Deutung.

Bleiben wir indess bei der Choranlage. Sie ist ohne Gleichen im Bereiche der altchristlichen Basilikenarchitektur; aber sie ist nicht analogielos überhaupt. Denn was ist sie anders, als ein halbierter Centralbau? Beide Motive, der innere Säulenumgang wie die vortretenden Nischen, waren an Denkmälern dieser Gattung der spätrömischen Architektur geläufig. [3]) Wir erinnern als Beispiele an zwei sehr bekannte Gebäude in Rom, die Minerva medica und die Sta. Costanza. Und selbst innerhalb der basilikalen Gattung fehlt es nicht an Vergleichspunkten; ich

[1]) Die kirchliche Baukunst p. 267, Textfigur.

[2]) Mgr. Chevalier p. 40 legt mit Recht auch noch darauf Gewicht, dass bis in die späteste Zeit das Deambulatorium den Namen Voûte de Saint Perpet bewahrt habe.

[3]) Die kirchliche Baukunst Taf. 1, 4, 7, 8.

denke an jene Gruppe von Kirchen des V und VI Jahrhunderts (also gleichzeitig mit der Basilika in Tours!), deren Apsidenmauern in ihrem unteren Teil in Säulenstellungen aufgelöst waren, um sie gegen einen hinterwärts liegenden, meist auch konzentrisch angelegten Nebenraum zu öffnen (Sta. Maria maggiore und SS. Cosma e Damiano in Rom, S. Giovanni maggiore und S. Giorgio ai Mannesi in Neapel, Basilika von Prata bei Avellino, Basilika zu Tebessa in Afrika etc.).[1]) Reihen von Grabzellen entlang der Seitenschiffe hatten die Basiliken des hl. Felix zu Nola und des hl. Abondius zu Como.[2]) Endlich erinnert die Kombination zentraler und basilikaler Anlage an die Denkmalskirchen des heiligen Landes.

Hiermit wird der Gedankengang offenbar, welchem Perpetuus folgte, als er seiner Basilika in Tours die von der normalen so sehr abweichende Anlage gab. Sie war eben eine Denkmalskirche, aus successiver Erweiterung der Grabädicula des hl. Martin entstanden, und fortdauernd der Verehrung der Reliquien desselben als ihrem vornehmsten Zwecke gewidmet. Nach meiner bei früherer Gelegenheit verfochtenen Überzeugung hat an der Entstehung des kirchlichen Basilikentypus die Coemeterialarchitektur keinen Anteil, weshalb die Konfessionen und Märtyrergräber, wenn sie auch später in das Kirchengebäude hineingezogen wurden, in architektonischer Hinsicht ein sehr ungeordnetes Motiv blieben. Perpetuus nun wollte die irdischen Überreste des grofsen Heiligen von Tours nicht im Dunkel einer engen Krypta verschwinden lassen: er stellte abweichend von der Gewohnheit den Sarkophag jedermann sichtbar oben in der Kirche auf. Für die praktischen Zwecke der Verehrung erwies sich dabei die gewählte Bauform des Chores höchst vorteilhaft. Indem die nur mit einem beweglichen Vorhang verschlossene Grabädicula mit dem Fufsende den Säulenumgang berührte und ein zwischen den Säulen angebrachtes durchsichtiges Gitterwerk den inneren Chor vom Umgang trennte: so wurde es möglich, dass die Pilger in guter Ordnung vorüberzogen, ganz nahe an das Grab selbst kamen, es betrachten, ja wohl selbst betasten konnten und doch das für Laien verbotene Allerheiligste nicht betraten. Die grofse Zweckmäfsigkeit der Anlage leuchtet ein. Nicht ohne Grund gehörten unter den Kirchen, welche im Mittelalter das Chormotiv von St. Martin sich aneigneten, die wichtigsten eben in die Klasse der Wallfahrtskirchen. —

Die Bauthätigkeit der karolingischen Epoche, um uns nun dieser zuzuwenden, war teils eine herstellende, teils eine erweiternde. Die Choranlage wurde unverändert reproduziert, ja die Verstärkungsmauern lassen vermuten, dass man auch teilweise den Hochbau zu retten vermochte; vielleicht hängen sie auch mit einer Erweiterung der Kapellen von innen her zusammen. Neu ist die Einführung des den Fufsboden bis zu gewisser Höhe überragenden Säulenpodiums; es hatte offenbar den Zweck, das Grab vollkommener zu schützen. Denn wir wissen aus der fälschlich dem hl. Odo von Cluny zugeschriebenen Schrift, dass nicht selten das Chorgitter unter dem Andrang der zusammengepressten Pilgermasse eingedrückt, der heilige Ort der Profanation ausgesetzt wurde. Die bedeutendste Neuerung aber ist die Hinzufügung eines Querhauses, an dessen Ostwand das dem Chor entlehnte Motiv vorspringender Rundkapellen in jedem Arm zweimal sich wiederholte.[3]) Unsere, wie man weifs, über-

[1]) G. B. de Rossi, im Bull. crist. 1880, p. 148—151.

[2]) Balestra im Bull. crist. 1882, p. 89—90; daselbst wird als Vermutung ausgesprochen, dass in S. Abondio auch die Apsis einen Umgang hatte, an welchem sich die Zellen fortsetzten.

[3]) Bei dieser Gelegenheit wurde von der Südostecke des Querhauses ein älterer kleiner Rundbau überbaut. Die in konzentrischer Abstufung weit ausgreifenden Fundamente (in

aus dürftige Kenntnis von dem Gedankenkreis der karolingischen Baukunst wird hiermit um ein Dokument von erster Wichtigkeit reicher. Viel zu einseitig wird ihre Beurteilung noch immer von dem Satze beherrscht, dass sie ihren Blick zurückgewendet auf die römische Kunst gehalten habe. Demgegenüber habe ich mit Nachdruck auf die zahlreichen unter Karl dem Grofsen und seinen Nachfolgern auftauchenden Neuerungen im Bauwesen hingewiesen, Neuerungen, die einen tiefgreifenden Umschwung in der Kunstanschauung ankündigen, die grundlegend für das System des romanischen Kirchenbaues geworden sind, woraus ich das Recht zu der Forderung entnahm, dass man die Anfänge des romanischen Stils fürderhin nicht in die ottonische, sondern in die karolingische Epoche setzen müsse.[1]) Mein Beweismaterial bezog sich fast allein auf das fränkische Ostreich, weil in ihm Überreste karolingischer Bauthätigkeit, so spärlich immer an sich, doch noch in gröfserer Zahl zu finden sind, als im Westen. Es waren hier die Kombination des Querschiffs mit dem Chor nach der Gestalt des lateinischen Kreuzes, die Doppelchöre, die Doppeltransepte, die grofsräumigen Krypten, die Vereinigung der Glockentürme mit dem Kirchenkörper als charakteristische Äufserungen des neuen Baugeistes zu begrüfsen: in ihre Reihe tritt nun im Westfrankreich der Grundriss von Tours. Der Fortschritt der Bauidee von der merovingischen zur karolingischen Anlage ist ein durchgreifender. Es ist dasselbe den Nerv des Romanismus bildende Prinzip der Gruppenbildung, das dort in Ostfranken die genannten Neuerungen hervorrief, und das hier in Tours den karolingischen Meister zwischen Chor und Langhaus ein Kreuzschiff einschieben und die Zahl der Kapellen von fünf auf neun vermehren hiefs. Hiermit waren die dem Altardienst geweihten Teile des Kirchengrundrisses zu einem Reichtum der Gliederung ausgeweitet, den die nachfolgenden romanischen Jahrhunderte nur noch im Einzelnen harmonisierten, den die Gotik weder verbessern noch überbieten konnte. —

Herweg fand die Kirche nach dem Brande von 997 von Grund aus neu zu bauen. Hatte schon die karolingische Restauration den Estrich um 1,70 m überhöht, so kam jetzt eine weitere Aufschüttung von 0,90 m hinzu. Das von der Glut zerrüttete Mauerwerk wurde bis zur Fufsbodenlinie rasiert, der Neubau aber folgte, wenigstens im Chor und Querschiff, genau den Grundlinien des V resp. IX Jahrhunderts. Ob in anderen Teilen des Gebäudes neue Gedanken auftraten, ist aus den Ausgrabungen nicht zu entscheiden, doch wird uns die Frage in anderem Zusammenhange noch beschäftigen. Was endlich das XII und XIII Jahrhundert gethan haben, ist, ohne weiterer Erläuterung zu bedürfen, aus unserer Planzeichnung ersichtlich.

Gehen wir nunmehr daran, die allmähliche Ausbreitung des Chormotivs von St. Martin in Frankreich und über seine Grenzen hinaus zu verfolgen. Nachahmungen aus merovingischer und karolingischer Zeit sind nicht nachzuweisen; die Reihe erhaltener Denkmäler beginnt erst um das Jahr 1000 und zwar gleich ziemlich zahlreich. Wäre es nun gewiss voreilig, hieraus zu schliefsen, dass es in den beiden ersteren Epochen an Nachahmungen völlig gefehlt habe, so spricht doch die zweitgenannte

unserem Grundriss durch Kreuzschraffirung kenntlich) zeigen ein vom Mauerwerk des Perpetuus verschiedenes Material, doch muss das Gebäude notwendig noch merovingisch sein. Mgr. Chevalier deutet es ansprechend als das Baptisterium, das sich zufolge Gregor. Tur. Mirac. S. Martini l. II c. 2 gegenüber der Südseite der Basilika befand.

[1]) Die kirchliche Baukunst, Buch II, Kap. 1.

Thatsache mindestens dafür, dass erst der Bau des Herweg in gröfserem Mafse Schule gemacht habe. Und das wäre ganz begreiflich. Denn dieser Bau fällt in einen für die Entwickelung der Baukunst Frankreichs eminent bedeutungsvollen Zeitabschnitt. Der Mönch Rudolf der Kahle von Cluny schildert in seiner Chronik mit lebhaften Farben, wie mit dem Eintritt in das neue Jahrtausend ein überschwenglicher Baueifer allenthalben, besonders aber in Gallien, staunenerregend hervorgebrochen sei: so dass die Erde gleichsam ein neues glänzendes Kleid von Kirchenbauten, nach Abschüttelung des alten verschlissenen, angezogen habe.[1] Zahlreiche Einzelheiten bestätigen die Wahrheit dieser Schilderung; Übertreibung liegt nur darin, dass weiterhin als entscheidende Bewegkraft angegeben wird, was doch nur eine vorübergehend und partiell wirkende war, die Entlastung der Gemüter von der Furcht vor dem Weltuntergang an der Wende des Jahrtausends. In Wahrheit reicht der in Rede stehende Aufschwung um mehrere Dezennien in das X Jahrhundert zurück und gründet in viel allgemeineren Ursachen. Von den Schrecknissen der Normanneneinfälle endlich befreit und aus hundertjähriger innerer Zerrüttung unter den letzten Karolingern sich aufraffend, war das Westfrankenreich eben damals auf dem Wege der Wiederherstellung seiner politischen und sozialen Zustände. Nirgends fielen die Spuren der Zerstörung oder Vernachlässigung greller ins Auge, als im Bestande der Kirchengebäude: eine grofse Arbeit stand hier zu verrichten, und mit dem elastischen Mute, der sie zu allen Zeiten ausgezeichnet hat, eilten die Gallofranken ans Werk. Alle Erfahrung lehrt nun, dass ein in solcher Zeit an hervorragender Stelle und mit ungewöhnlichen Mitteln unternommener Neubau regelmäfsig eine starke vorbildliche Einwirkung auf die im Flufs begriffene Stilentwickelung zu gewinnen pflegt. Keine Kirche im ganzen Westen kam an altem Ruhm St. Martin gleich; dazu nahmen Reliquiendienst und Pilgerwesen gerade im X und XI Jahrhundert einen nie gekannten Aufschwung. In wie weitem Umkreise die Bauschöpfung Herwegs Aufsehen erregte, bezeugt der oben genannte, in Burgund schreibende Chronist Rudolf der Kahle, dem sie offenbar als die grofsartigste Einzelbekundung jener allgemeinen Bewegung erschienen ist.

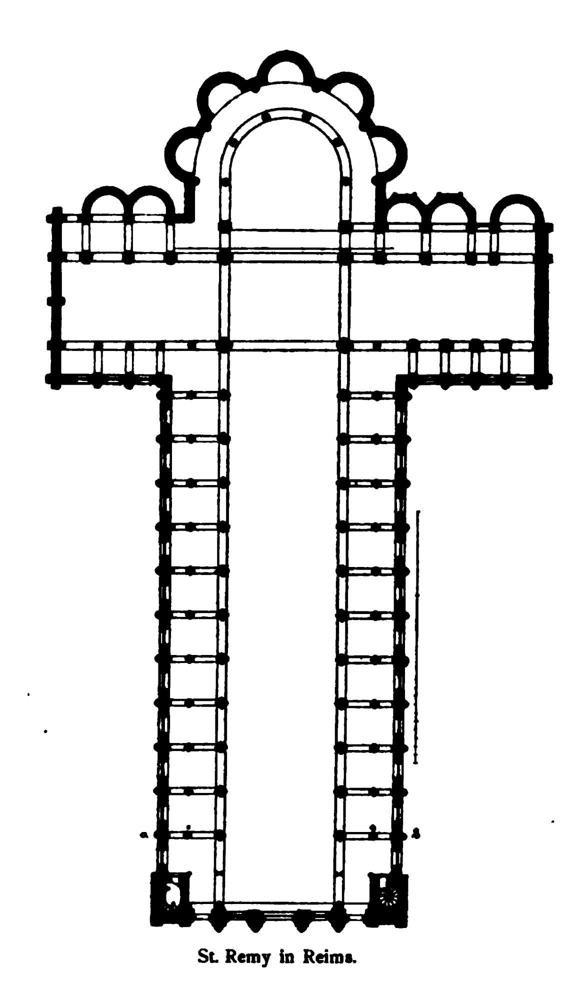
Naturgemäfs kann die Reihe der Nachahmungen, die wir im Folgenden aufzählen, keine vollständige sein. An der Spitze steht der vom Abt Gauzbert (✝ 1007) ausgeführte Umbau der Kirche Notre-Dame de la Coûture in Le Mans;[2] es interessiert, zu erfahren, dass Gauzbert, bevor er nach Le Mans kam, den Bau von vier Kirchen in und um Tours geleitet hatte. — Kathedrale von Vannes in der Bretagne, erbaut vom Bischof Judicael (reg. 991—1037).[3] — Abteikirche zu Fécamp in der Normandie, vollendet vor Berufung des Abtes Wilhelm (a. 1010).[4] — Abteikirche St. Remy in Reims (beg. a. 1005), s. d. Abbild. S. 23. — Weder in der Normandie noch in der Champagne, noch überhaupt im nördlichen Frankreich fand indess das Motiv im XI Jahrhundert weitere Verbreitung. Ganz heimisch aber wurde es im Westen und im Centrum. Ich nenne als Beispiele aus Poitiers und Umgegend: Ste. Radegonde, S. Hilaire, Moustier-neuf, St. Savin, sämtlich aus dem II und III Viertel des XI Jahrhunderts.[5] Weiter südlich zahlreiche einschiffige Kirchen, bei denen der Umgang in

---

[1]) Rudolfus Glaber l. III, c. 4, ap. Bouquet X, 29.
[2]) Grundriss Revue archéologique 1870, danach Dehio u. v. Bezold Taf. 119.
[3]) Revue arch. 1882.
[4]) Inkersley, Romanesque and pointed architecture in France p. 151.
[5]) Dehio u. v. Bezold Taf. 102, 117.

Wegfall kam und nur die radianten Kapellen blieben.[1]) Eine besonders zahlreiche Familie erzeugte es sodann in der Auvergne, im Limousin, Bourbonnais und weiter nördlich bis Orléans (St. Étienne in Nevers, St. Aignan in Orléans, St. Bénoist sur Loire). Speziell in der Auvergne sind seiner entratende Kirchen nur als seltene Ausnahmen zu finden. Eine haltbare Chronologie der Anfänge dieser Schule giebt es nicht, doch wird aus der herrschenden Stellung des Motives wahrscheinlich, dass es frühzeitig sich eingebürgert habe.

Die diesseitige Zeitgrenze giebt die Klosterkirche Saint-Aignan in Orléans,[2]) geweiht a. 1029, von der es heisst, sie sei erbaut in *similitudinem Ste. Mariae . . . in Claramonte.* Mit Unrecht zwar hat man den hier als Vorbild genannten Bau mit der Kirche Notre-Dame-du-Port in ihrer heutigen Gestalt[3]) idenfiziert; diese stammt frühestens aus dem Ende des XI Jahrhunderts; doch wird durch obige Stelle, wo nicht bewiesen, so doch wahrscheinlich gemacht, dass ein ähnlicher Grundriss schon im vorangehenden Bau vorhanden war. Dass eine so eigentümlich ausgeprägte Bauform zweimal erfunden sei, ist eine sich von selbst ausschliefsende Annahme, also bleibt nur die andere, auch die Kirche von Clermont als Nachbildung der Martinskirche zu betrachten, jedoch als eine früher wie alle bisher uns bekannt gewordenen entstandene. Die erste Gründung ist sehr alt, gleichzeitig mit dem Bau des Perpetuus in Tours; dann war noch eine Erneuerung nach normannischer Zerstörung gefolgt, also wiederum gleichzeitig mit dem zweiten Bau in Tours; zwischen diesen beiden hätten wir die Wahl.



St. Remy in Reims.

Soweit reichte die Verbreitung des Chormotivs von St. Martin im XI Jahrhundert. Es sind zwei, an ihrer Grenze übrigens zusammenfliefsende Gruppen: die westliche, von der unteren Loire bis zur unteren Garonne, in unmittelbarer Abhängigkeit von Tours; die zentrale, an der mittleren und oberen Loire und ihren linksseitigen Nebenflüssen, von Clermont ausgehend, falls die oben ausgesprochene

[1]) Dehio u. v. Bezold Taf. 94, 100, 101 passim.
[2]) Dehio, Taf. 119, Fig. 2, nur die Krypta erhalten.
[3]) Dehio, Taf. 119, Fig. 15.

Vermutung das richtige trifft. Ganz am Schluss des Jahrhunderts dann machte es zwei wichtige Eroberungen, die eine in der Richtung nach Süden, die andere nach Osten. An der Spitze jener steht die Abteikirche St. Sernin in Toulouse, im Chor geweiht a. 1095; nach der gewöhnlichen Ansicht eine Abzweigung der auvergnatischen Schule, meines Erachtens — worauf ich noch zurück komme — direkt von Tours beeinflusst; es folgen die Abteikirchen Ste. Foy in Conques, St. Gilles an der Rhonemündung, S. Jago de Compostella in Spanien. Noch bedeutender ist der burgundische Zweig. Das mafsgebende Beispiel gab der Neubau von Cluny seit a. 1089.[1]) Die ältere burgundische Schule hatte für die Choranlage einen eigenen charakteristischen Typus ausgebildet, welcher sich unter dem Einfluss der mächtigen Kongregation von Cluny weit über die Grenzen Burgunds ausbreitete, vornehmlich in der Normandie und in Deutschland.[2]) Merkwürdig nun, dass Cluny selbst diesen »Cluniacenserchor« zuerst aufgab und statt seiner das Motiv von St. Martin in Tours erwählte, was doch wohl nur in Anerkennung dessen geschah, dass es das schönere sei. Hiermit spaltete sich die burgundische Schule: die Kathedralen blieben dem älteren Typus treu, die Klosterkirchen folgten dem Beispiel Cluny's: La Charité, Paray-le-Monial, Beaune.[3]) Am spätesten, erst im romanisch-gotischen Übergangsstil, trat die Königsdomäne bei. Von Nachahmungen aufserhalb Frankreichs (und Spaniens) notieren wir, die Kreuzfahrerkirche am heiligen Grabe zu Jerusalem, die Kathedralen von Venosa und Accerenza in Unteritalien, St. Godehard in Hildesheim.[4])

Unsere bisherige Betrachtung hat sich auf denjenigen Teil des Gebäudes beschränkt, der durch die Ausgrabungen blofsgelegt ist, den Chor und den östlichen Abschluss des Querhauses. Für den übrigen Teil des letzteren und das Langhaus sind wir allein auf die Planaufnahme von 1779 und die Ansicht von 1798 angewiesen; sie geben keine, wenigstens keine unmittelbare Auskunft, in welcher der vielen Bauepochen die in Frage stehenden Teile ausgeführt seien. Also müssen wir bei Analogieschlüssen Hülfe suchen.

Unter den erhaltenen Kirchen des XI Jahrhunderts nehmen den ersten Rang St. Remy in Reims (s. Abbild. S. 23) und St. Sernin in Toulouse (s. Abbild. S 26) ein. Wohl nur das ganz verschiedene System des Aufbaues — St. Remy war flachgedeckt, St. Sernin gewölbt — hat bisher die weitgehende Ähnlichkeit ihrer Grundrisse übersehen lassen. Beide haben die gleiche Anlage des Chorumgangs mit fünf, des Transepts mit vier Kapellen, beide drei Schiffe im Querhaus, fünf Schiffe im Langhaus. Hinsichtlich des ersteren Motives sind sie in ihrer Landschaft, hinsichtlich der beiden anderen in Frankreich überhaupt ohne Gleichen. Und was noch bedeutsamer ist, diese Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die Hauptabmessungen. Es wäre überflüssig, noch einzeln die Gründe, weshalb ein etwaiger Einfluss von St. Remy auf St. Sernin mehr wie unwahrscheinlich ist, aufzuzählen. Somit kann die Verwandtschaft nur in

---

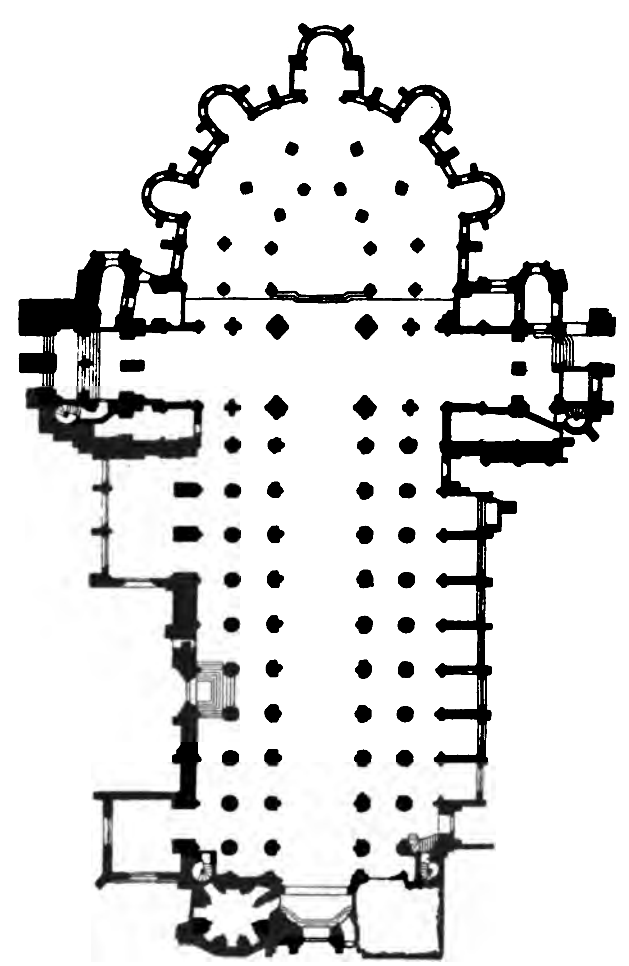
[1]) Möglicherweise älteren Datums könnte das Motiv nur in St. Philibert zu Tournus (Dehio und Bezold Taf. 118) sein; indess ist der Chor zweifellos jünger als der Hauptbau und ich sehe kein Hindernis, ihn bis an den Schluss des Jahrhunderts hinabzurücken.

[2]) Dehio u. v. Bezold p. 2[illegible]1 ff.

[3]) Grundrisse Dehio u. v. Bezold Taf. 120.

[4]) Ebenda, Taf. 9, 51, 68.

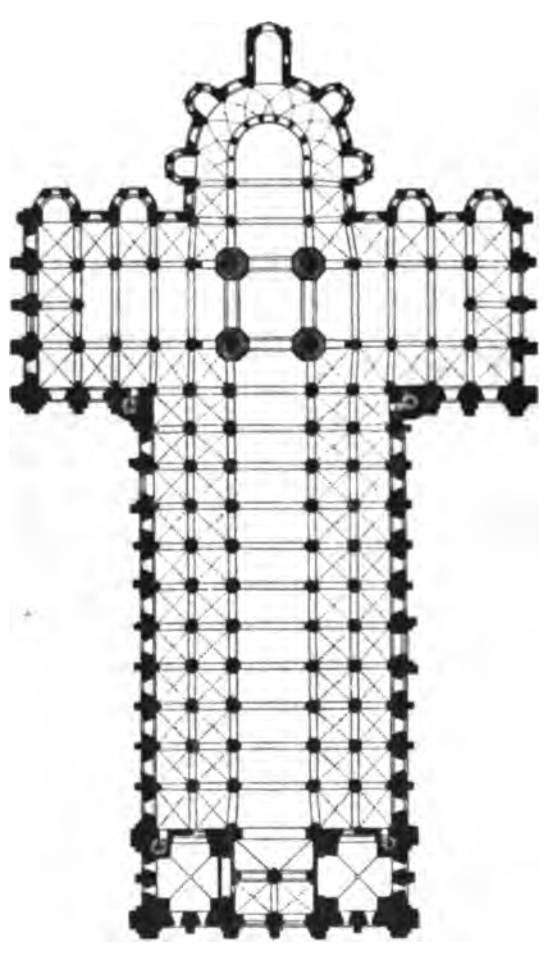
gemeinschaftlicher Abstammung von einem dritten Gebäude ihren Grund haben. Das Chormotiv führt auf St. Martin in Tours, und hier finden sich denn auch die beiden anderen Eigentümlichkeiten, dreischiffiges Querhaus in Verbindung mit fünfschiffigem Langhaus, wieder. In dieser Gleichung haben wir, was wir suchten: das Mittel zur Altersbestimmung des Quer- und Langhauses der Martinsbasilika, wie sie uns auf dem Grundriss von 1779 vorliegen. St. Remy (a. 1005—1049) hatte als Muster den



St. Martin in Tours. Aufnahme vom Jahre 1779.

Bau des Herweg vor sich, St. Sernin (das mit Ausnahme des 1095 geweihten Chors erst im Anfang des XII Jahrhunderts ausgeführt wurde) bereits den Umbau des Gualtier nach dem Brande von 1096. Somit gehört, was allen dreien gemeinschaftlich ist, noch dem Herwegschen Bau an, was nur St. Sernin und der Grundriss von 1779 mit einander teilen, dem Gualtierschen. Wir haben bemerkt, dass es sich nicht blos um Wiederholung der Bauidee im Ganzen handelte, sondern dass selbst die Haupt-

maſse bis auf ganz geringe Differenzen genau kopiert sind. In allen drei stimmen überein: die Länge des Hauptschiffes,[1] die Breite und Länge der Querschiffe,[2] die Gesamtbreite der fünf Langschiffe.[3] In den Pfeilerabständen kommen St. Remy und St. Martin, in der Breite der einzelnen Schiffe St. Martin und St. Sernin überein —



St. Sernin in Toulouse.

Ähnlichkeiten und Unterschiede, denen ich nicht weiter nachgehen will und die sich aus dem Übergang vom flachen zum gewölbten Deckenwerk leicht erklären. Viel

[1] Sie darf in St. Remy nur bis zur Linie a—b gerechnet werden, da die beiden westlichen Joche gelegentlich des neuen Fassadenbaues im XII Jahrhundert hinzugefügt wurden.

[2] Die Übereinstimmung ist für St. Remy um so bemerkenswerter, da aus lokalen Gründen der nördliche Kreuzarm etwas kürzer angenommen werden musste; was ihm fehlte, legte man dem südlichen zu.

[3] Sie ist in St. Remy zwar thatsächlich etwas geringer, doch zeigt die scheinbar unregelmäſsige Stellung der den Ecken korrespondierenden Pfeiler des Querhauses die ursprünglich beabsichtigten Breiten.

wichtiger ist der Vergleich des Aufbaues. Wir haben gesehen, dass schon die Basilika des Perpetuus Galerien über den Seitenschiffen besafs. Dieses Motiv ist in alle späteren Umbauten hinüber genommen; für denjenigen des Herweg bezeugt es St. Remy (die Abseiten im Erdgeschoss gewölbt, im Galeriegeschoss flachgedeckt),[1] für denjenigen des Gualtier St. Sernin. Das System dieser tolosanischen Kirche[2] pflegte man bis jetzt allgemein als Entlehnung aus der Auvergne zu betrachten, allein es zeigt noch gröfsere und entscheidende Ähnlichkeit mit dem von Tours gemäfs der Ansicht vom Jahre 1798.[3] Die bei den französischen Archäologen beliebte Konstruktion einer »auvergnatisch-tolosanischen Schule« fällt deshalb in sich zusammem, da sie eine sonstige Stütze nicht hat. Eine zweite Berichtigung scheint in Betreff von Santiago de Compostella nötig zu sein. Dass diese berühmteste und grofsartigste unter den spanisch-romanischen Kirchen eine genaue Wiederholung von St. Sernin in Toulouse sei, gilt für eine ausgemachte Sache. So durfte es in der That denen erscheinen, die von St. Martin in Tours nichts wussten. Jetzt aber muss die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Erbauer von Santiago vielmehr direkt aus erster Quelle geschöpft haben? Die Baugeschichte von Santiago ist mir zu ungenügend bekannt, um eine präzise Antwort darauf versuchen zu können. An und für sich wäre es nur das Natürliche, dass, nachdem einmal die spanische Baukunst gewohnt war, ihre Muster aus Frankreich zu holen, Santiago das seine bei der französischen Wallfahrtskirche par excellence gesucht habe. Ein Pilgerbuch aus der Zeit des hl. Ludwig[4] macht, indem es den Besuch von Santiago empfiehlt, ausdrücklich auf die Ähnlichkeit der dortigen Kirche mit der Martinsbasilika aufmerksam, — ein beachtenswerter Wink, wie mir scheint. Überhaupt ist es irrig anzunehmen, dass die spanische Baukunst sich ausschliefslich an die südfranzösische angelehnt habe; in der mittleren Zeit des XII Jahrhunderts begegnen wir einer zahlreichen Kirchengruppe, deren kuppelförmige Kreuzgewölbe von fortdauernder Verbindung mit der Touraine und dem Anjou Zeugnis ablegen.[5] —

Fassen wir zum Schluss noch einmal die Hauptergebnisse unserer Untersuchung zusammen.

Bischof Perpetuus erbaute im V Jahrhundert die Martinskirche als Grab- und Wallfahrtskirche und gab zu diesem Behufe der übrigens normal angelegten Basilika einen Chor, der seine Gestalt der römischen Grabarchitektur entlehnte. Die karolingische Restauration fügte das mit Kapellen besetzte Querhaus hinzu. Als Ableitung einer dieser beiden Bauten kann die alte Hauptkirche von Clermont und deren zahlreiche Nachkommenschaft vermutet werden. Der Bau des Herweg gab das erste Beispiel dreischiffiger Anlage des Querhauses und fünfschiffiger des Langhauses. Ein im Ganzen voraussetzlich recht treues Abbild von ihm besitzen wir

[1] Dehio u. v. Bezold Taf. 46.

[2] ibid. Taf. 130.

[3] Wer dieselbe im Bulletin monumental 1874 nachsehen will, wird sich leicht überzeugen, dass der Lichtgaden mit seinen Kreuzgewölben ein späterer Zusatz ist; ursprünglich hatte St. Martin sicher Tonnengewölbe und entbehrte der selbständigen Beleuchtung im Mittelschiff, gleich St. Sernin.

[4] Histoire littéraire de la France XXI p. 284.

[5] Dehio und von Bezold, p. 412.

noch in St. Remy in Reims, während der Umbau des Gualtier in St. Sernin zu Toulouse und Santiago de Compostella fortlebt. Wichtiger noch, als diese Nachbildungen der Martinskirche in ihrer Totalität sind die Nachbildungen des Chormotivs im Besonderen, es dringt nach und nach in ganz Frankreich durch, um endlich mit der Gotik europäische Bedeutung zu gewinnen.

DESIDERIO DA SETTIGNANO UND FRANCESCO LAURANA: DIE WAHRE BÜSTE DER MARIETTA STROZZI

(Vergl. Bd. IX S. 209 ff.)

VON W. BODE

Gleichzeitig mit der Drucklegung des im letzten Hefte dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatzes, welcher die vorgenannten Künstler auf Grund zweier Frauenbüsten unseres Museums behandelt, hatte ich Gelegenheit, eine andere bis dahin unbekannte Frauenbüste des Desiderio zu sehen, die ich bald darauf erwerben und sehr erfreulicherweise im Auftrage des Herrn Valentin Weisbach als Geschenk desselben unserer Sammlung einverleiben konnte. Die Arbeit ist von solcher Bedeutung und als Modell in Stuck von so besonderem Interesse, dass ich mich verpflichtet fühle, als Nachtrag und im Anschluss an das in dem früheren Aufsatze Gesagte auf diese Büste die Aufmerksamkeit ausdrücklich zu lenken und dabei den Kreis verwandter Büsten, welche dort nur namhaft gemacht waren, etwas näher zu beleuchten.

Die umstehende Lichtdrucktafel der Reichsdruckerei zeigt die neue Büste neben der bekannten Marmorbüste einer jungen Florentinerin, welche bereits 1842 in Florenz für unsere Sammlung erworben wurde. Weshalb ich die beiden Büsten zusammengestellt habe, ergiebt ein erster Blick auf die Tafel: die Übereinstimmung aller künstlerischen Merkmale ist eine so auffallende, dass ein Zweifel darüber, ob der Künstler der einen Büste auch die andere gefertigt haben könne, nicht aufkommen kann; aber auch die dargestellten Persönlichkeiten zeigen unter sich eine aufserordentliche Ähnlichkeit.

Über den Künstler der Marmorbüste habe ich mich im letzten Heft, worauf ich hier Bezug nehme, ausführlich ausgesprochen und hoffe, dort überzeugend nachgewiesen zu haben, dass gerade diese Büste durch ihre Übereinstimmung mit den beglaubigten Gestalten Desiderio's den festen Anhalt bietet, um diese Arbeit selbst sowie eine Reihe anderer Büsten, meist von jungen Frauen, als Werke Desiderio's zu bestimmen. Die neue Stuckbüste ist also zweifellos gleichfalls ein Werk des Desiderio: in Auffassung und Ausdruck, in Haltung, in der Haartracht bis auf den Haarschleier und das Stirnband, im Kostüm und in der Faltenbildung, in der Modellierung und Behandlung der Fleischteile herrscht die vollste Übereinstimmung, soweit nicht das verschiedene Material kleine Abweichungen notwendig machte.

Bei dieser Stuckbüste wird man anfangs darüber im Unklaren sein, ob sie ein Abguss ist oder ob sie im Stuck modelliert ist: in Wahrheit ist Beides der Fall, und dies führt auf den interessanten Schluss, dass uns hier das Hülfsmodell des Künstlers erhalten ist, welches über das erste flüchtige Thonmodell in Marmorstuck gegossen und dann erst, im Gegensatz gegen die jetzige Künstlergewohnheit, von Desiderio in allen feineren Details aufs Sorgfältigste durchgearbeitet worden ist. An einigen Stellen, namentlich an den Backen, am Kinn, Hals u. s. f., ist durch vollständiges Nacharbeiten mit Messern und ähnlichen Instrumenten die Fläche bis in alle Nuancen frei belebt, während die im Guss verflauten Extremitäten, namentlich die starken Augenlider, die Lippen des scharf geschnittenen Mundes, die Augenbrauen und Nase zunächst hier und da durch Ansätze von Stuck verschärft und dann in ähnlicher Weise überarbeitet sind. In den Nebensachen hat der Künstler nur an wenigen Stellen den Guss nachgearbeitet: namentlich sind die Falten der Ärmel und des Kopftuchs zum Teil verstärkt und die lockeren Haare in den Schläfen durch kräftige Einschnitte in den Stuck charakterisiert.

Spuren von Bemalung haben sich nirgends erhalten, so wenig wie Reste des Überzugs in Schlemmkreide, der regelmäfsig vor der Bemalung über die Stuckbildwerke gelegt wurde. Dieser Umstand, dass die Büste unbemalt war, bestätigt den eben aus der Behandlung gezogenen Schluss, dass sie das Hülfsmodell des Künstlers war. Mir ist bisher nur ein solches Hülfsmodell aus Stuck bekannt geworden, gleichfalls von der Hand des Desiderio: die Büste der jungen Urbiner Prinzessin, im Besitz von Earl Wemyss, die in meinem oben schon angezogenen Aufsatz eingehend besprochen ist. Hier ist jedoch die nachträgliche Durcharbeitung durch den Künstler weniger sichtbar als in unserer Büste.

Die Ähnlichkeit der Dargestellten in dieser neuen Stuckbüste und in der neben ihr abgebildeten Marmorbüste geht so weit, dass man auf den ersten Blick nicht zweifelt, in beiden Büsten dieselbe Persönlichkeit zu erkennen. Dies lässt sieh jedoch nicht mit Sicherheit behaupten: in der Stuckbüste erscheint der Mund gröfser und schärfer geschnitten, das Kinn wesentlich breiter und etwas weiter vorspringend. Wenn wir aber nicht auf dieselbe Persönlichkeit schliefsen dürften, so ist doch die Annahme, beide Frauen seien nahe Verwandte, wohl gar Schwestern, gewiss berechtigt. Der lange Hals und kleine Kopf, die schmalen, abfallenden Schultern, die vorspringenden Augen mit den kräftigen Augendeckeln, die hochgewölbten Brauen, die langgezogene feine Nase, die etwas vorstehende Oberlippe, welche dem Ausdruck jenen reizvollen schelmischen Zug giebt: alle diese und andere übereinstimmende Merkmale in der Bildung beider Büsten sind ausgesprochene Familienähnlichkeiten. Welcher Familie die jungen Damen angehörten, darüber lässt sich bisher weder bei der einen noch bei der anderen auch nur eine Vermutung aussprechen. Sicherlich sind sie Florentinerinnen; denn abgesehen davon, dass ein florentiner Bildhauer der Meister der Büste ist, sind beide in Florenz erworben und zeigen beide den Typus der vornehmen florentiner Frauen der Zeit in besonders ausgesprochener Weise, wovon ein Blick auf Ghirlandajo's Fresken im Chor von Sta. Maria Novella am besten überzeugen kann.

Den Kopfschleier in der Stuckbüste, dessen Enden über die Schultern herabfallen, hat Desiderio mit Geschick dazu verwendet, die unglückliche Wirkung des übermäfsig langen Halses der jungen Frau zu mildern. Dadurch hat diese Büste einen Vorzug vor der Marmorbüste, vor der sie zum Teil auch die gröfsere Frische und Feinheit der Ausführung des Kopfes voraus hat. Ob nach unserem Stuck-

modell eine Marmorbüste gearbeitet worden, vermag ich nicht zu beurteilen, da eine solche bisher nicht bekannt geworden ist; möglich aber, dass sie noch in einem der Paläste oder einer der zahlreichen Villen der Umgebung von Florenz in irgend einem Kammer- oder Kellerraum versteckt ist, aus denen manches köstliche Kunstwerk, namentlich an Bildwerken des Quattrocento im letzten Jahrzehnt wieder ans Tageslicht gezogen worden ist.

Nach manchen verwandten Zügen, namentlich mit unserer Marmorbüste, habe ich in dem mehrfach angezogenen Aufsatz über Desiderio der Werkstatt dieses Künstlers auch eine Gruppe von Frauenbüsten zugewiesen, die aus Stuck oder Leinwand über einen Holzkern gearbeitet sind; eine dieser Büsten besitzt Herr Gustave Dreyfuss, eine andere seit Kurzem der Louvre, eine dritte (ganz aus Stuck) Herr Dr. Figdor in Wien. Mit unserer neuen Büste haben dieselben in gewisser Hinsicht noch gröfsere Verwandtschaft als mit der Marmorbüste, da ihnen auch derselbe Abschluss in einer Holzplatte gemein ist, welchen jene Stuckbüste zeigt. Dass sie Desiderio nicht selbst gearbeitet haben kann, geht schon aus der mehr handwerksmäfsigen Herstellungsweise hervor; es ist mir aber auch unwahrscheinlich, dass sie auf ein Modell des Meisters zurückgehen. Eine gewisse Nüchternheit der Haltung, der stumme zurückhaltende Ausdruck stehen im entschiedenen Gegensatze zu der sprechenden Lebendigkeit in Desiderio's Frauenbüsten.[1]) Näher steht ihnen eine bekannte und ausgezeichnete Marmorbüste, die Büste der Isotta da Rimini im Campo Santo zu Pisa. An Ort und Stelle wird dieselbe als ein Werk des Mino bezeichnet, ein Name, der in neuerer Zeit allgemein abgelehnt worden ist; auch von mir in den letzten Auflagen des »Cicerone«. Der wiederholte Vergleich mit den beglaubigten Werken dieses Künstlers, namentlich mit den Büsten seiner Jugend, wie sie uns in neuerer Zeit bekannt geworden sind, scheint mir aber dahin führen zu müssen, die alte Benennung nicht so unbedingt zu verwerfen. Die scharfe kantige Zeichnung der Lippen, Augenbrauen und anderer Details, die Behandlung des Granatmusters auf dem Kleide entsprechen am meisten der Art des Mino. Die für ihn so bezeichnende Behandlung des Haares giebt hier kein genügend sicheres Merkmal ab, weil unter der grofsen Haube nur ganz wenig Haar an den Schläfen sichtbar wird. Am auffallendsten für Mino ist der Umstand, dass die Augensterne nicht wie sonst in seiner scharfen Weise eingegraben sind, sondern durch Malerei angegeben waren. Da die Büste der Isotta, die nach dem Alter der Dargestellten gleichfalls etwa Mitte der fünfziger Jahre entstanden sein muss, mit den Frauenbüsten Desiderio's, namentlich in Anordnung und Auffassung, nahe Beziehung zeigt, so würde dieser Umstand auch gerade für ihre Zuweisung an Mino sprechen, den ja Vasari wiederholt als Schüler Desiderio's bezeichnet. —

Einen Nachtrag zu einem Nachtrage anmelden, ist gewiss eine der unangenehmsten Überraschungen, die man dem Redakteur einer Zeitschrift bereiten kann. Mein Beruf und die daraus erwachsende Aufgabe, für die »Jahrbücher« aus den Erwerbungen für unsere Sammlungen die Schlüsse zu ziehen, welche sich aus den-

[1]) Über beide Büsten dürfen wir wohl in kurzer Zeit nähere Auskunft von Louis Courajod erwarten, auf dessen Vorschlag die eine derselben in diesem Frühjahr bei der Versteigerung der Sammlung Goldschmidt in Paris für den Louvre erworben wurde.



selben für unsere Wissenschaft ergeben, bringt mich nicht selten in die Lage, der Redaktion und den Lesern diese Unannehmlichkeit zu bereiten. Diesmal glaube ich aber ein besonderes Anrecht auf eine ausnahmsweise Behandlung zu haben: schon der Gegenstand an sich rechtfertigt dieselbe; zugleich giebt derselbe aber auch den Abschluss und endgültigen Beweis für diese meine Studie über Desiderio als Porträtbildhauer.

Die unerwartete Nachricht, die wahre Büste der Marietta Strozzi sei vom Fürsten Strozzi in der Villa del Boschetto vor Florenz, in der auch alle anderen Familienbüsten bis vor etwa fünfzig Jahren aufbewahrt waren, in einem Magazin aufgefunden worden, hatte mich sofort auf ein paar Tage hierher nach Florenz gelockt. Die Überraschung, die mir hier zu Teil wurde, war das angenehmste Geschenk, das mir dieser Tag (es war gerade mein Geburtstag) hätte bringen können: die Marmorbüste der Marietta Strozzi, das berühmte Werk des Desiderio, die wir vor zehn Jahren mit den Kunstschätzen des Palazzo Strozzi zu erwerben glaubten, die ich aber selbst unserer Sammlung habe abstreiten müssen, befindet sich schon seit beinahe fünfzig Jahren im Besitz des Berliner Museums; denn die neu entdeckte Büste aus Villa del Boschetto ist die Wiederholung jener Marmorbüste eines jungen Mädchens, die im Jahre 1842 in Florenz erworben wurde und die ich als ein besonders bezeichnendes Werk des Desiderio und als Ausgangspunkt meiner Charakteristik des Künstlers als Porträtbildhauer hingestellt hatte.

Das florentiner Exemplar dieser Büste hat bei seiner langjährigen Aufstellung im Freien und später in einem Magazin von alten Möbeln und Marmorblöcken empfindliche Beschädigungen erlitten. Die Nasenspitze ist abgestofsen; der Haarschopf ist beiderseits abgebrochen und dann durch rohe (später wieder entfernte) Ansätze erneuert, wobei das Haar unbarmherzig überarbeitet wurde; und durch die Aufstellung im Freien ist die Oberfläche rauh, kalt und teilweise fleckig geworden. Mit der Berliner Büste stimmt dieselbe nicht vollständig überein; jede der beiden Büsten ist ein freies, eigenhändiges Kunstwerk des Desiderio, das unmittelbar auf die Natur zurückgeht. In ähnlicher Weise wie Benedetto da Majano in den beiden Büsten des Filippo Strozzi in Paris und Berlin, und wie Francesco Laurana in den Frauenbüsten der Berliner Sammlung und bei den Erben Castellani's die erste Büste nur als Unterlage benutzt haben, auf der sie mit wiederholten Sitzungen ihres Modells die zweite Büste ausführten, ist auch hier Desiderio verfahren. Tritt schon in der Berliner Büste ein besonders starker Naturalismus zu Tage, so erscheint derselbe in dieser Büste beim Fürsten Strozzi noch entschiedener ausgesprochen. Die Schultern sind hier noch schmaler und fallen noch stärker ab als in der Berliner Büste; der Hals erscheint durch tieferen Ausschnitt des Kleides noch länger und knochiger; die Behandlung des Mundes, der geschlossen ist, wie die Durchbildung von Backen, Kinn und Ansatz der Nase sind von einer Feinheit der Naturbeobachtung, die unserem modernen flüchtigen Blick gar nicht mehr möglich ist. Die Berliner Büste hat in diesen Teilen nicht überall dieselbe Frische, woran zum Teil eine neuere stümperhafte Überarbeitung von ein paar kleinen Flecken im Marmor Schuld ist; dafür hat sie gröfsere Lebendigkeit in Ausdruck und Bewegung (der Kopf ist etwas zurückgelehnt), freiere Anordnung und die schöne warme Farbe des Marmors vor der florentiner Büste voraus.

Auch das Kostüm ist nicht ganz das gleiche. Das Kleid ist in der florentiner Büste anders und lockerer geschnürt, so dass die Falten eines dünnen Untergewandes sichtbar sind; und die Ärmel haben harte, für den dicken Stoff äufserst charakte-

ristische Langfalten, während sie in unserer Büste geschmackvollere Querfalten zeigen. Offenbar hatte hier das Modell bei der Sitzung die Arme aufgelegt, während sie am Körper herabhingen, als der Künstler die Büste aus der Villa del Boschetto modellierte. Die Gewandung ist in letzterer, namentlich auf der Rückseite, nur flüchtig behandelt, so dass man die Spuren des Eisens (scarpello) noch an manchen Stellen deutlich erkennt. Dasselbe ist der Fall mit dem Haar, das — soweit die Überarbeitung ein Urteil zulässt — nicht in einem dicken kurzen Schopf über den Kopf gelegt war, wie in der Berliner Büste, sondern in einem feinen Tuch zusammengenommen war.



Marietta Strozzi.
Marmorbüste von Desiderio da Settignano im Palazzo Strozzi in Florenz.

Die neu aufgefundene Büste im Besitz des Principe Strozzi ist freilich ebensowenig als die Berliner Büste mit einer Inschrift weder des Namens der Dargestellten noch des Künstlers versehen. Aber da uns Vasari erzählt, dass Desiderio die Büste der Marietta Strozzi in Marmor ausführte, und da von den beiden Frauenbüsten aus Strozzi'schem Besitz die früher allein bekannte nicht die Marietta darstellen kann und nicht von Desiderio herrührt, wie ich früher nachzuweisen suchte, so ist mindestens der Wahrscheinlichkeitsbeweis erbracht, dass uns in dieser neuen Büste und in ihrer Wiederholung im Berliner Museum das echte Bildnis der Marietta von Desiderio erhalten ist. Die Wahrscheinlichkeit wird noch erhöht dadurch, dass beide Büsten (wie der Antiquar Stefano Bardini bei der Auffindung der neuen von ihm gleich als Marietta bezeichneten Büste sofort erkannt hat) die Eigenart Desiderio's in besonders



DESIDERIO DA SETTIGNANO

MARMORBÜSTE UND STUCKMODELL DER MARIETTA STROZZI

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

ausgesprochener Weise tragen, und dass das Alter der Dargestellten das eines eben erst zur Jungfrau heranreifenden Mädchens ist, in welchem Alter Desiderio die Marietta allein dargestellt haben kann.

Mit Hülfe dieser zweiten Büste der Marietta lässt sich auch die Frage, ob die neuerdings als Schenkung des Herrn Weisbach in unsere Sammlung eingereihte Stuckbüste gleichfalls die Marietta darstelle, mit gröfserer Wahrscheinlichkeit bejahen, als es ausschliefslich nach dem Vergleich mit der Berliner Büste möglich war. Einzelne Verschiedenheiten zwischen diesen beiden Büsten erscheinen nicht so stark ausgesprochen oder fehlen ganz in der neuen Marmorbüste. Nach dem Alter der Dargestellten ist die Strozzi'sche Büste offenbar die früheste, die Stuckbüste die jüngste. Diese Reihenfolge bekundet sich auch im künstlerischen Charakter der drei Büsten, von denen die Marmorbüste beim Fürsten Strozzi durch die Frische und Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Auffassung vor allen ausgezeichnet ist, während durch Geschmack der Anordnung und Bewegung und durch Feinheit der Erscheinung die Berliner Marmorbüste und mehr noch die Stuckbüste vor jener den Vorzug haben.

Weshalb der Künstler eine oder gar zwei Wiederholungen der Büste fertigte (was bei der bürgerlichen Herkunft der Marietta in der That auffallend ist) und in welchem Besitz die im Jahre 1842 in Florenz erworbene[1]) Berliner Büste sich ursprünglich befand, das sind Fragen, die zur Zeit noch nicht beantwortet werden können und vielleicht nie ganz beantwortet werden. Es sind dies aber Fragen untergeordneter Art, die uns die Freude an der endgültigen Bestimmung von ein paar der reizvollsten und vollendetsten Werke der Frührenaissance und an den daraus sich ergebenden Folgerungen für die Kenntnis eines der gröfsten Künstler dieser Zeit nicht verleiden sollen.

Florenz, im Dezember 1888.

---

[1]) Die Büste gehört nicht zu den von Waagen im Palazzo Orlandini erworbenen Bildwerken (wie ich früher annahm), sondern wurde einzeln von ihm in Florenz, ohne Angabe der Herkunft, angekauft.

LUDWIG VON SIEGEN
DER ERFINDER DES SCHABKUNSTVERFAHRENS

VON PAUL SEIDEL

Die Ehre der Erfindung der Schabkunstmanier ist Ludwig von Siegen in haltbarer Weise nicht streitig gemacht worden, seitdem Léon de Laborde[1]) im Jahre 1839 den Brief Ludwigs von Siegen an den jungen Landgrafen Wilhelm VI von Hessen-Kassel veröffentlicht hat, mit dem der Künstler das mit Hülfe der Schabkunst verfertigte Bildnis der Mutter des Prinzen, der Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen, übersandte. Schon vorher hätte die Beachtung der Worte Sandrarts[2]) über Siegen genügt, um den verschiedenen Legenden in Bezug auf den Erfinder dieser Kunst ein Ende zu bereiten. Sandrart ist sich, abgesehen von dem Versehen, dass er 1648 anstatt 1642 (Druckfehler?) schreibt, des Erfinders und der Bedeutung der Erfindung vollkommen bewusst, wenn er sagt:

»Von der ſogenannten Schwarzen Kunſt in Kupfer.

Die alſo genannte Schwarze Kunſt in Kupfer zu arbeiten, deren hierbey auch billig zu erwehnen, iſt eine Kunſt vermittels ſcharffer ſpitziger Inſtrumente von Stahl und Eiſen, auf den gepollirten Kupfern zu fahren, reiben, drucken und rollen: da dann, durch die Härte des Zuegs, ein Bild oder Figur in das linde Kupfer hinein geritzet wird. Dieſe Arbeit giebt etwan 50 oder 60 saubere Abdrucke, hernach aber ſchleift es ſich bald ab, weil es nicht tieff ins Kupfer gehet. Sie wird für keine groſse Kunſt gehalten, und iſt nur eine zierliche Uebung: Die ganze Arbeit beſtehet allein in der Zeichnung: wer dieſe in Hand und Verſtand hat, deme ſind dieſe und andere dergleichen Wiſſenschaften, nur ein Spiel.«

Die Forschung hat sich seit dem Jahre 1839 mit den Resultaten Laborde's begnügt, da durch ihn der Kernpunkt der lang umstrittenen Frage nach dem Namen des Erfinders dieses Verfahrens klargestellt war, und hat dessen Quellen über die künstlerische Thätigkeit Siegens nichts hinzuzufügen gewusst. Nur Nagler in den Monogrammisten (Bd. I, No. 285) macht den Versuch, den Zeitpunkt der Erfindung

[1]) Laborde: Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1839.

[2]) Teutsche Academie 1675, Bd. I, p. 101. Sandrart hat Siegen vermutlich persönlich gekannt, da er von 1637—1645 gleichzeitig mit demselben in Amsterdam lebte. Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Sponsel in Dresden.

um vierzig Jahre zurückzudatieren, indem er sie dem in Augsburg lebenden Kunstgiefser Franz Aspruck zuschreibt, lässt sich aber durch seinen lebhaften Wunsch, diesen Künstler als Erfinder feststellen zu können, zu einer seiner Absicht günstigen Behandlung der litterarischen Quellen verleiten. Nagler zitiert Stetten,[1]) wo er von Asprucks Thätigkeit als Gold- und Silbergiefser spricht, und fügt dann hinzu: »er (Stetten) kümmerte sich aber wenig (!) um die Kupferstiche des Künstlers, deren doch in ziemlicher Anzahl vorhanden sind. Über seine Erfindung verlautet wenig; nur eine oberflächliche (!) Nachricht hatte sich erhalten, dass Aspruck 1601 eine Folge von vierzehn verschiedenen Blättern in Punzenmanier als Produkte einer neuen Erfindung ausgegeben habe etc.« Nun hat aber Stetten der kupferstecherischen Thätigkeit Asprucks eine ziemlich eingehende Schilderung gewidmet, allerdings nicht im Anschlusse an dessen Giefsarbeiten, sondern S. 416 im Kapitel über die Gehämmerte Arbeit (Opus mallei): »diefe Kunft wurde nun auch zu Abdrücken auf Papier geschickt gemacht. Man rühmet darinn die Arbeit des Johann Lutma von Amfterdam und Paul Flynts von Nürnberg. Der erftere verfertigte im Jahre 1681 fein und feines Vaters Bildnifs, und man hat bisher geglaubt, er fei der Erfinder diefer Kunft gewefen, allein es gibt weit ältere Arbeiten diefer Art. Ich mufs mich nicht wenig wundern, dafs noch keinem Nachforscher der Kunft-Gefchichtskunde die Blätter, welche der niederländische Künftler in Silber und Goldarbeit, Franz Aspruck, im Jahr 1601, da er hier lebte und Bürger war, in gehämmerter Arbeit verfertigte, gefunden und angezeigt hat. Es ift Christus mit den Apofteln, in 14 Blättern (13?), die er dem damaligen Prälaten zum hl. Kreuz gewidmet, und es ist der Mühe werth, die Zuschriften an denselben hierher zu setzen: (nach dem Original von mir revidiert) Adm. Rever. in CHRO Patri ac D. D. ANTONIO celeberr. Monaster. ad S. S. | Crucem Aug. Vind. Praepo.o. digniss.o. J.o. Inful.o. dno suo clem. Has CHRJ. | opt. max. & S. S. Apostol. effig. nouo hoc in aere typi genere effor: | m.os. obseru. ergō D. D.t. Franciscus Aspruck. B. — 1601.

Aus dieser Unterschrift sieht man, dass der Künstler selbst diese Art für eine neue Erfindung gehalten.«

Diese Nachricht ist so wenig »oberflächlich«, dass sie auch noch für uns vollkommen ausreicht, noch dazu, da sie sich beim Studium dieser seltenen Folge, welche sich auch im Königlichen Kupferstichkabinet in Berlin befindet, als vollkommen zutreffend erweist. Nach Naglers ausführlicher Darlegung wäre fast die meiste Arbeit an diesen Blättern mit dem Schaber bewirkt worden, aber schon eine oberflächliche Untersuchung ergiebt, dass die Arbeit auf dem entgegengesetzten Prinzip wie die von Schabkunstblättern beruht. Während in den letzteren aus dem gleichmäfsigen tiefen Schatten der durch die »Wiege« rauh gemachten Platte die mehr oder weniger starken Lichter mit dem Polierstahl und dem Schaber herausgeholt werden beziehungsweise die Rauheit der Platte gemildert wird, sind hier in gewöhnlicher alter Manier die Schatten in die glatte Platte hineingearbeitet worden, und erzielen nur einen besonderen Effekt dadurch, dass sie sowie alle Umrisslinien, ja die Buchstaben der Unterschrift aus zahllosen einzelnen sehr feinen eingepunzten Punkten bestehen, welche namentlich im tiefen Schatten so dicht neben einander sich befinden, dass sie wenigstens in frühen Abdrücken wie in den Berliner, eine der Schabkunst ähnliche sammetartige

---

[1]) Paul von Stetten: Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichstadt Augsburg. Augsburg 1779.

Wirkung erzielen. Mit Recht kann daher Aspruck sein Verfahren als ein neues bezeichnen, wenn es auch mit der Schabkunst nichts zu thun hat.

Über die Familie, welcher Ludwig von Siegen entstammte, hat Laborde mit grofsem Fleifse eine Reihe von Nachrichten zusammengetragen, aber über seine eigene Persönlichkeit, seine Lebensschicksale, über seine Thätigkeit als Künstler hat er aufser dem angeführten Briefe, welcher seine Rechte als Erfinder, die schon durch Sandrart unzweifelhaft dokumentiert waren, beglaubigt, nur sehr dürftige Notizen bringen können. Eine Reihe von glücklichen Funden in mehreren Archiven setzen mich in den Stand, diese Nachrichten bedeutend zu vermehren und Siegens Persönlichkeit wie ganz besonders seine künstlerische Thätigkeit in sehr viel umfassenderer Weise als nach den bisherigen Quellen darzustellen.

Ludwig von Siegen, mit dem Zunamen von Sechten, nach dem Stammgut der Familie, wurde im Jahre 1609 in Utrecht geboren, wo sein Vater, Johann von Siegen, mit Anna Perez, verwittweter de Breil, vermählt war. Das Stammgut der Familie von Siegen lag im Erzbistum Köln, war aber dem Landgrafen von Hessen lehnspflichtig. Die Vorfahren Ludwigs hatten zum Teil angesehene Ämter in Köln bekleidet; so war der Käufer des Lehngutes Sechten, Arnold von Siegen, im Jahre 1530 Bürgermeister von Köln. Ludwig von Siegen bezeichnet sich an mehreren Stellen [1]) ausdrücklich als aus dem Erzstift Köln stammend und betont sein Deutschtum, doch meint er damit wohl nur seine Familienangehörigkeit, nicht die Thatsache der Geburt, welche nach Laborde unzweifelhaft in Holland erfolgte, wenn derselbe auch leider die Urkunden, aus denen er schöpft, nicht namhaft macht.

Johann von Siegen hatte seines reformierten Bekenntnisses halber die Heimat verlassen müssen und in Holland Dienste gesucht. Im Jahre 1617 wandte er sich an den Landgrafen Moriz von Hessen-Kassel mit der Bitte, seinen Stiefsohn, Marcus de Breil, welcher jetzt vierzehn Jahre alt sei, in das von Moriz gegründete Ritterkollegium aufzunehmen, zu welcher Bitte er sich in seiner Eigenschaft als Vasall des Landgrafen berechtigt glaubte. Die Korrespondenz gab Veranlassung zu einer Annäherung zwischen den Beiden, welche zur Folge hatte, dass Johann von Siegen am 1. April 1620 zum Rat und Oberhofmeister des Ritterkollegiums bestellt wurde. Seine Gattin war schon 1619 gestorben und am 10. März 1621 gewährt der Landgraf Johann von Siegen die Bitte, zu seinem ältesten und jüngsten Sohne auch seinen zweiten Sohn, Ludwig, welcher in Holland zurückgeblieben war, im Kollegium erziehen zu dürfen. Schon im Jahre 1626 verliefs Ludwig die Schule und auch sein Vater kehrte im nächsten Jahre nach der Abdankung des Landgrafen Moriz zu Gunsten seines Sohnes Wilhelm V., nach Holland zurück, wo er bis gegen 1655 in Osterholt bei Campen gelebt zu haben scheint. Über die Schicksale Ludwigs in der Zeit von 1626—1639 giebt ein am 1. August 1639 von Johann von Siegen aus Osterholt an die Landgräfin Amalie Elisabet gerichteter Brief mit der Bitte, den Überbringer, seinen Sohn Ludwig, in ihre Armee nicht nur für die Kriegszeiten, sondern auch für den bald zu erhoffenden Frieden, aufzunehmen, einigen Aufschluss, während wir bisher über seinen Verbleib in dieser Zeit ganz im Unklaren waren.[2]) »Demnach in diesen langwierig

[1]) Auf dem Bildnis Ferdinands III von 1654 nennt er sich »ex Dioecesi Coloniensi«; auf dem heiligen Bruno aus demselben Jahre bezeichnet er sich als dessen Landsmann und in dem weiter unten zu besprechenden Projekt, das er an den Kaiser und die Kurfürsten versendet, nennt er sich »gebürtig aus dem Erzstift Cöln.«

[2]) Die in dieser Arbeit von mir publizierten Aktenstücke entstammen, wenn keine andere Quelle ausdrücklich angegeben wird, dem Königlichen Archiv in Marburg.

trübselig Zeitten, neben so manchen frommen Christen ich ebenmässig under frembden, gleichsam verstossen, und also neben meinen Kindern das Elend schmecken müssen, indem wir unserer vornembster Renthen in die Obernpfaltz und andern orttenen bis in die 20 Jahre hero beraubt blieben, darumhero ist verursacht gewesen meinen Söhnen zu erlauben dafs sie im löblichen Kriegsdienst sich exerciren, umb in demselben, vermittelst göttlichen Beistandes, ihrer Beförderung nachzutrachten, so hab gegenwärdigen meinen mitlern Sohn Anfangs am Graeffl. Isenburgisch und folgends am Fürstl. Zweibrückischen Hoff Underthänig auffzuwarten gerne gesehen und zugelassen, bis er folgend Zeitt nach verwalteten geringen officien zur Compagnie gelanget, auch hernacher in Fürstl. Diensten under hochg. Ihrer Fürstl. Durchl. hochlöbl. Gedächtnüs Herrn Sohn (? soll wohl heifsen Gatte) als Kriegsobrister, wie denn endlich auch under dem Obr. Smidberger eines Capitains officium verwaltet hatt, bei welchem officio aber er jeder Zeitt vielerley Widerwerdigkeiten und gleichwoll vor allzugeringer Bezahlung ausgestanden, warumb er denn also nothwendig bewegt worden, selbige seine letzte compagny zu übergeben und aus denen Landen dieser Ortten zu mir zu erscheinen.«

Nach diesen Mitteilungen erscheint Ludwig von Siegen schon als der unruhige Geist, welcher es an keinem Ort lange aushalten kann, wie wir ihn auch fernerhin kennen lernen werden. Die Landgräfin bewilligte das Gesuch und verfügt am 16. September 1639 die Ernennung Ludwigs »auf eine Zeit lang« zum Kammerjunker bei ihrem Sohne und will ihn auch anderweitig beim Kriegswesen zu befördern suchen. Die Angabe Laborde's, dass L. von Siegen 1637 zum Pagen ernannt worden sei, ist nicht richtig. Wenn Ludwig in einem späteren Dokument als ehemaliger Page und Kammerjunker bezeichnet wird, so bezieht sich Ersteres auf die Zeit, als er noch im Ritterkollegium war. Ein 28jähriger Kapitän würde auch wohl schwerlich noch zum Pagen ernannt worden sein.

Der unruhige Geist Ludwigs liefs es ihn nicht allzulange in Kassel aushalten, denn schon ungefähr im Juni 1641 reiste er plötzlich nach Amsterdam ab. Die wahrscheinliche Ursache dieses »unversehenen abzugs« ersehen wir aus einem Briefe seines Vaters an die Landgräfin vom 10. Juni 1642, in welchem dieser davon spricht, dass die Fürstin vor 3 Jahren auf seine Bitte hin seinen Sohn Ludwig zum Kammerjunker ernannt habe: »welcher hohen benefitien leider ich nunmehro befunden, das er nit meritiret weil er wegen seines leidigen abfalls unlengst vermessentlich zu bekennen sich nit entblödet, welches er sonst dabevorn vor mir verborgen, wodurch er mir sampt meinen angehörigen, wegen seine unnutze schmeheschrifften über unsere Kirchen und Kirchen Lehrern grofse bekummernus und leidwesen verursachet, den getrewen Gott umb erleuchtung seines verworrenen gemuths flehentlich anruffent.« Dieser Übertritt des Sohnes muss den Vater um so mehr geschmerzt haben, als er selber um seines reformierten Bekenntnisses halber so viel Ungemach standhaft ausgehalten hatte. Auch die Landgräfin beklagt ihn in ihrer Antwort vom 26. Juni 1642 auf obigen Brief, indem sie zum Himmel hofft, dass Gott ihn wieder auf den rechten Weg bringen werde: »denn er sich sonst mit seinen Schmähschriften, darmit er auch unser mit Hintansetzung des schuldigen respects nicht verschont in Verderben stürzen wird«. Auffallend bleibt aber immer, dass die Landgräfin bei ihrer strengen Gesinnung nach dieser Richtung hin mit Ludwig eine regelmäfsige Verbindung betreffs seiner künstlerischen Thätigkeit unterhielt.

Über L. von Siegens Thätigkeit am Kasselschen Hofe können wir aus einer Reihe von Briefen aus Amsterdam an die Landgräfin einige Rückschlüsse machen;

er scheint sich darnach wesentlich mit künstlerischen Arbeiten beschäftigt zu haben, und zwar auf den verschiedensten Gebieten der bildenden Kunst. Eine umfassende Thätigkeit übte er als Bildnismaler aus, denn er sendet von Amsterdam aus der Landgräfin zu verschiedenen Malen ihr gemaltes Bildnis, sowohl grofse wie kleine; das eine Mal im Oktober 1641 drei, von denen eines für »Monsieur Hoff« bestimmt ist. Auch des jungen Landgrafen Porträt hat er mit Zugrundelegung eines grofsen Originalbildes in seinem Besitz und eines zuletzt verfertigten kleinen Bildes in dieser Zeit auf eine andere Art angefangen und hofft es zusammen mit einem grofsen Bildnis der Landgräfin bald übersenden zu können. Dass es sich hier um Ölgemälde und nicht etwa um Bildnisse anderer Art handelt, geht aus dem nächsten Brief vom 2. November 1641 hervor, in welchem Siegen auf das erwähnte grofse Bildnis zurückkommt: »dafs grofs fo, glibt's Gott, auch balt folgen foll geleichet beffer und hab feithero ein pahr andere darnach anderer arth und farben fo fich viel beffer fchicken angefangen etc.« Die Mafse für die Bilder waren ihm vorher angegeben worden. In der Unterschrift des geschabten Bildnisses der Landgräfin bezeugt Siegen ebenfalls, dass er das Porträt derselben vorher gemalt habe (et hanc ... effigiem ad vivum a se primum depictam), und während seine anderen Bildnisse in Schabkunst nach Gemälden Honthorsts verfertigt sind, giebt er sich auf dem Bilde Kaiser Ferdinands III vom Jahre 1654 ebenfalls als Maler an (.. pinxit novoque modo a se invento modo sculpsit). In dem Projekt, welches er 1654 an den Grofsen Kurfürsten durch dessen Gesandten in Regensburg senden lässt (siehe weiter unten), rühmt er sich, dass er dieses Porträt Ferdinands III »ohn einiges andern mahlers oder fein felbft nach'm leben vorhin gethaner abbildungh, allein aufs'm gedächtnüfs abwefens von jhm« verfertigt habe. Mir ist kein gemaltes Bildnis der Landgräfin Amalie Elisabet bekannt geworden, welches mit dem Schabkunstblatt Siegens übereinstimmt, doch ist anzunehmen, dass sich in Hessen noch eines auffinden lassen wird, da es sich doch um eine ganze Reihe von Bildnissen handelt.

Ebenso umfangreich wie als Maler scheint Siegen als Modelleur von Medaillen thätig gewesen zu sein. Hier sind wir insofern glücklicher daran, als es mir gelungen ist, eine augenscheinlich von ihm herrührende goldene Medaille mit dem Bildnis der Landgräfin in der Sammlung Seiner Grofsherzoglichen Hoheit des Prinzen Alexander von Hessen aufzufinden, deren umstehende Reproduktion mir gnädigst bewilligt wurde.[1]) Schon in Kassel hatte Ludwig ein Brustbild, es wird nicht gesagt wessen, wahrscheinlich des jungen Landgrafen, in Wachs modelliert, war aber mit dem Abguss desselben durch den Goldschmied sehr wenig zufrieden, so dass er sich nachträglich dieser Arbeit schämte. Ein später in Amsterdam verfertigtes Wachsmodell befriedigt ihn weit mehr, aber auch dessen Guss glückt nicht zur Zufriedenheit; Siegen sucht die Ursache davon in der zu grofsen Dicke und Erhabenheit des Brustbildes, doch habe der Goldschmied jetzt (am 6. März 1642) nach vielen misslungenen Versuchen sich die nötige Geschicklichkeit angeeignet, um bei weiterem Bedarf feinere und vollkommenere Arbeit zu liefern. Ein in derselben Weise begonnenes »neues« Bildnis der Landgräfin hat er erst auf einer Seite fertig und sendet von derselben einen silbernen Abguss zur Probe, indem er zugleich bittet, zu bestimmen, welche Darstellung auf die andere Seite kommen soll. Beigelegt war diesem Probe-

[1]) Vergl. Hoffmeister: Historisch-kritische Beschreibung aller bis jetzt bekannt gewordenen hessischen Münzen etc. No. 4675. Hessisches Münzkabinet des Prinzen Alexander von Hessen-Darmstadt, 1877, No. 471.

guss die Zeichnung eines »Emblema«, dessen Ausführung Siegen für die andere Seite vorschlägt. Er beschreibt dasselbe mit folgenden Worten: »Difs beyligend Emblema aber belangend (es fchicke fich nun auff dem Medallie oder nit) hatt vrey vast zu fagen gwahr wohl auch in politifchen aber fonderlich in Göttlichen Dingen jnhalts diefes: der menfch (grofs oder klein) foll fehen mit oder durch ejgenem von Gott (JEHOVAH) erleuchtetem innerlichen oder defs hertzensauge; auff daz es in der klarheit bleibe: foll aber nicht durch eines anderen nach der finfternüfs v. Hellen hinunter zu leidendem auge fehen; da zwar wohl auch ein fchein, aber nur der fewerflammen vnd keine klarheit, fondern eytel verderben in der finsternifs ift! etlichen die bey J. F. Gn. ahm beften dran fein oder zu fein vermeinen, wird difs Emblema nit ahn stehen.«



Goldene Medaille
mit dem Bildnis der Landgräfin Elisabet von Hessen. Von Ludwig von Siegen.

Von der oben zuerst genannten Medaille hatte die Landgräfin um Übersendung von 6 Exemplaren gebeten und Mr. Wicquefort Ordre gegeben, das dazu nötige Gold zu senden sowie den Goldschmied für seine Arbeit zu bezahlen: »Wafs unfer biltnus anlanget, weilen dafs vorige etwas zu fchwer, fo könnten diefelben nur von 5 Kronen gemachet, undt unfs darvon ein par ftück überfchicket werden.«

In einem späteren Briefe vom 6. April 1642 dankt die Landgräfin dem Künstler für die überschickten Brustbilder und ihr Bildnis, von dem sie nur wünscht, dass es ihr etwas ähnlicher gewesen wäre, doch misst sie die Schuld nicht seinem mangelnden Fleifs, sondern der Ungeschicklichkeit des Goldschmiedes zu. Die abgebildete Medaille mit dem Bildnis der Landgräfin entspricht fast ganz genau dem geschabten Bildnis Siegens, der überarbeitete Guss ist wenig gelungen, die Buchstabenform der Umschriften gleichen den Buchstaben in der Unterschrift des Stiches, namentlich auffallend in dem L und E, so dass wir, Alles zusammengenommen, in dieser Medaille eine sichere Arbeit Ludwigs von Siegen haben, von dem andere Arbeiten dieser Art nachzuweisen den Numismatikern hoffentlich bald gelingen wird.

Auch an der Form für einen neuen Reichsthaler, auf dem zwei Bildnisse dargestellt werden sollen, arbeitet Siegen schon im Oktober 1641, will aber, bevor er

den Stempel danach schneiden lässt, ein gegossenes Exemplar zur Ansicht übersenden; am 6. April 1642 hat die Landgräfin denselben noch nicht erhalten, erwartet aber seine Zusendung.

Die Arbeit an dem Bossieren dieser Medaillen und Münzen nimmt Siegens Zeit in Amsterdam im höchsten Grade in Anspruch und er erklärt der Landgräfin, dass er lieber fünf oder sechs Bildnisse malen wolle in Bezug auf die daranzuwendende Zeit, als ein Brustbild in Wachs modellieren, wobei er die Gelegenheit benutzt, der Fürstin einen zarten Wink zu geben, dass auch diese Kunst nach Brod gehe und wie es Pflicht der hohen Herren sei, diese edle Kunst, welche mit so vielen Schwierigkeiten zu kämpfen habe, zu unterstützen, damit sie nicht ganz zu Grunde gehe: »darumb ſolche kunſt allein zu dienſt groſſer Herren iſt, welche, wenn sie nicht mit gnediger erkenntlichkeit ſolcher mühlig langweiligen arbeit wegen auffgemuntert wirdt, nun ſchier faſt untergehet; wie ich dan verſtehe, daz, nachdem vor 2 jahren ein trefflicher meiſter abgangen, nicht allein dieſer landen, ſondern anders gar wenig die nun wass Dägens machen können, itzund zu finden ſein. Die kunſtler lernen und thun lieber waſs anders, weil nit nachgedacht, wass muh und zeit hier zugeht, noch erkant wirdt, wie kein gering ding es ſey, so ein biltniſs aufszufertigen, nach welchem, wen man es einmahl gelieffert, ſo viel alſs begehrt wirdt, man abformen, nachgieſſen und weit ein andern Vortheil und nutzen darob haben kan, alſs einem gemähl oder contrefait, welches, wie es balt gemacht iſt, alſo auch nur eins bleibet, maſſen auch ahn jhnen ſelbſt die pouſsier kunſt von alters her zum höchſten estimiret worden.« Aus diesem Lobgesang auf die Kunst des Bossierens kann man schliefsen, dass Siegen sich mit ihr mit besonderer Vorliebe beschäftigte und sie vor Allem bevorzugte.

Siegens unruhiger vielgeschäftiger Geist begnügt sich aber nicht mit der Thätigkeit als Maler und Modelleur, sondern noch ein anderes grofses Projekt beschäftigte ihn, welches leider nicht zur Ausführung gelangt ist. Schon in Kassel hatte er begonnen, die Leichenprozession des Landgrafen Wilhelm V, des Gatten der Amalie Elisabet, auf eine »Tafel von 12 groſſen regal bogen« aufzuzeichnen und »mit ſchwartzen farben zu tuchiren«, war aber wegen seiner plötzlichen Abreise nicht dazu gekommen, diese Arbeit, zu deren Vollendung er noch ein Vierteljahr gebraucht hätte, zu vollenden. Ludwig von Siegen war, wie er auch selbst erwähnt, Augenzeuge der feierlichen Beisetzung gewesen, denn Wilhelms V Leiche wurde am 21. September 1637 im Hauptquartier zu Lier vorläufig einbalsamiert in der Hauptkische zu Gröningen beigesetzt und erst im Jahre 1639 nach Kassel überführt, wo sie am 25. April 1640 im Erbbegräbnis ihre Ruhe fand.[1]) Diese grofse Zeichnung Siegens war im Schloss in Kassel geblieben und auf ihr das Bildnis der Landgräfin, »daz ganze ſchloſs ſambt dem Wall, graben pforten hauſs, bruck undt endlich daz ballhauſs ſchön abgezeichnet.« Da ihn nun diese vergebliche Mühe und Arbeit dauert, schlägt er der Landgräfin vor, die Leichenprozession ihres Gatten in Kupfer stechen zu lassen, indem er sich zur Lieferung der Zeichnungen erbietet, ja dieselben selber ätzen will, damit sie um so getreuer vom Stecher ausgeführt werden können. Nur davor warnt er die Fürstin, dass sie eine solche Arbeit in Frankfurt bei dem Künstler machen lasse, der »J. F. Gn. Moritz hochlöbl. ahndenken groſſen buchs figuren geſtochen«[2]) habe, »da wohl immer ſchad daz einem ſolchen ſudler

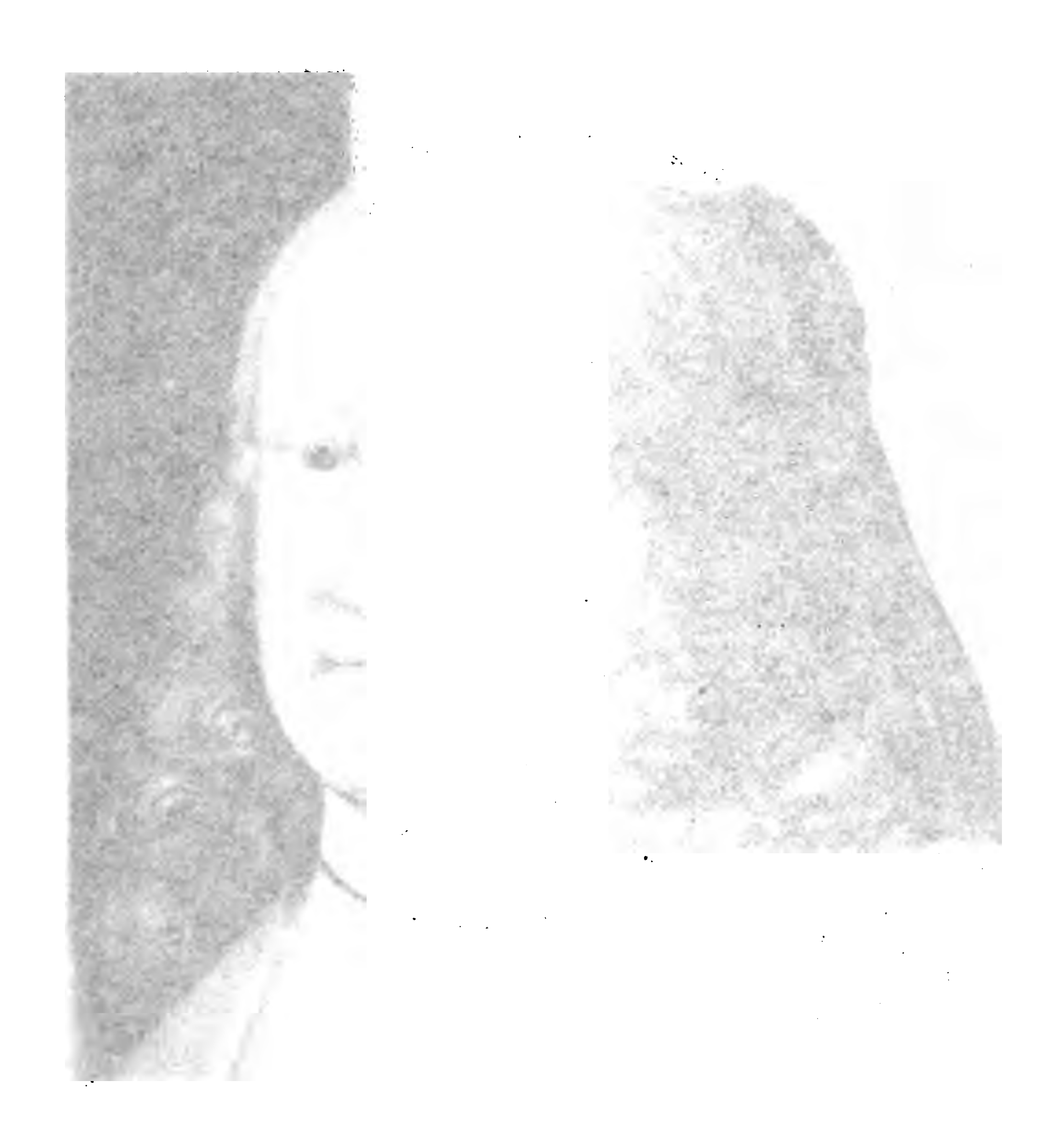
[1]) F. Justi: Amalie Elisabeth, Landgräfin von Hessen. Giefsen 1812, p. 38 ff.

[2]) Siegen meint jedenfalls: Monumentum Sepulcrale ad ... Du . Mauritii Hassiae Landgravii ... memoriam ... erectum. 1640, fol. mit Kupfern von Jac. v. Heyden.



LANDGRÄFIN ELISABETH VON HESSEN

AUSSCHNITT AUS DEM ERSTEN SCHABKUNSTBLATT DES
LUDWIG VON SIEGEN



und ftümplern ein folches werck ift under handen geben worden, da doch weder gleichnifs, proportionen noch gefchick, weniger kunft undt fchönheit, fo defs halben Gelds werth wehre, ahn zu erfehen ift, welches felbft beffer zu machen, es fey mir den zu viel wercks, nicht allein ich mich underftehen, sondern mich fchemen wolt, eintz dergleichen, fo ich nit könt, ahn zu nehmen.« — Der einzige Künstler, welcher nach Siegens Meinung in Frankfurt ein solches Werk zu übernehmen im Stande wäre, ist Merian, aber der habe sich »von den überaufs vielen Spiritibus oder giff-tigen dünsten defs fcheidewaffers« eine »Contractur« der Glieder geholt, so dass er nicht mehr arbeiten könne.

Der Landgräfin scheint dies Projekt zu gefallen, denn sie bittet am 9. Dezember 1641 um einen Bericht über die Kosten eines derartigen Werkes, worüber der Hofmeister noch eine besondere Korrespondenz mit Siegen geführt zu haben scheint, in welcher die Leichenprozession des Grafen Ernst Casimir von Gröningen als Muster aufgestellt wurde. Nach Siegens Erkundigungen hat dieses Werk 1600 Gulden für den Stecher und 200 Gulden für den Zeichner gekostet, der Kupferstecher hat dann aber noch den Vorteil des Verkaufes und der »Erkenntlichkeiten« für verschenkte Exemplare gehabt. Er kann aber am 6. März 1642 der Landgräfin mitteilen, dass ein in Amsterdam lebender »hochdeutscher« Stecher, welche billiger wie die Holländer seien, noch dazu, da dieser speziell erst vor Kurzem zugezogen sei und daher noch keine grofse Kundschaft habe, die Arbeit für 450 Thaler, abgesehen von dem Preise der Kupfertafeln, machen wolle, der sich auf ungefähr 30 Thaler belaufen werde. Siegen fordert dabei die Fürstin auf, sich bald zu entschliefsen, »ehe er (der Stecher) andere arbeitt annehme, dieweil das Kupffer ftechen viel Zeit erfordert und gemeiniglich zu frühlings anfang umb ein fommer Werck aufszuführen sie eines oder anders vornehmen, dabey fie dann bleiben, weil fie es vefprechen und dann anders weitleufftiges nichts mehr annehmen können.« Siegen will dann die Ausführung selber überwachen und Alles soll aufs Beste gemacht werden; zugleich verspricht er der Landgräfin, bei der Gelegenheit ihr Bildnis in Kupfer stechen zu lassen.

Amalie Elisabet lässt aber den Plan, die Leichenprozession durch Siegen anfertigen zu lassen, bald wieder fallen und teilt ihm am 6. April 1642 mit, dass sie sich entschlossen habe, dieselbe erst durch einen Maler in eine rechte Form bringen zu lassen; er brauche sich daher keine weitere Mühe zu geben.

Aus den Briefen Siegens an die Landgräfin geht hervor, dass er in Kassel der Lehrer des jungen Landgrafen Wilhelm VI im Zeichnen gewesen ist, denn aus Amsterdam sendet er noch zu verschiedenen Malen Zeichnungen, nach denen der Prinz sich auch »ohne ftets gegenwertigen underweifer« üben solle, und er empfiehlt der Mutter zur Anspornung des Fleifses öfter nach den Arbeiten des Prinzen zu fragen, dieselben zu loben und ihm zur Fortsetzung derselben Mut einzusprechen, auch solle sie den Hofmeister und die Räte zu gleichem Thun anhalten, »denn loben und encouragiren viel mehr ausricht alfs anderer viel einreden und underweifungen, uff diefe weife wirdt die Luft erwecket, da folgt dan der fleifs und aufs der Uebung endlich die erfahrung und perfection auch gantz von fich felbft, funft lafst fichs hierin nit viel treiben mit gewiffen ftunden halten und underrichtung.« Siegen verspricht auch weiterhin Zeichnungen senden zu wollen, wenn der Prinz Gefallen daran finde, und am 6. März 1642 kündigt er die demnächstige Übersendung von Abrissen mit »allerley gedier und jägereyen« an.

Versuche im Kupferstich scheint Siegen in Kassel noch nicht gemacht zu haben, wenigstens werden keine erwähnt, und die einzige Stelle, welche sich wohl auf seine

Erfindung bezieht, befindet sich in dem Briefe vom 6. März 1642: »Underdeſsen ich ſunſt ein werck, daſs nit gering iſt, und zu J. F. Gn. renommée und ewigem gedächtniſs ſtrecket, under handen angefangen habe, wozu mich dan underſchiedliche vornehme J. F. Gn. wohl affectionirte leuth auch zu vollenführen ahngetrieben, welches, und nach deme noch anders folgende zu J. F. Gn. Ehre, ſo ich nur nit ſonderlich darob gehindert werde, ich gerne verfertigen wolle, da daz eine allein eines vierteljahres werck ſein wirdt.« Dass sich diese Stelle auf das erste Schabkunstblatt Siegens bezieht, ist auch daraus zu schlieſsen, dass er fünf Monate später in dem Begleitschreiben zu dem Stiche sagt, dass er schon früher seine Absicht habe verlauten lassen: »umb darbeneben auch underſchiedlichen Vornehmen leuten denen ſolcher weit berühmten Princeſsin lobliche actionen bekant deroſelbigen Bildniſse habhafft zu machen.« Am 19. August 1642 sendet Siegen dem jungen Landgrafen das ihm gewidmete erste mit Hülfe der Schabkunst hergestellte Blatt, das Bildnis der Mutter desselben, Amalie Elisabet. In dem Begleitschreiben[1]) ist Siegen sich seiner gemachten Erfindung schon vollkommen bewusst, wenn er schreibt: »Weile aber ich gantze newe jnvention oder ſonderbahre, noch nie geſehene arth hierinnen erfunden von ſolchem kupffer (nit wie von gemeinen mit thauſenden) alhier nur etlich wenige wegen ſubtilheit der arbeit abdrucken habe laſſen können .... hab ich J. F. Gn. als einen extraordinari liebhabern der kunſt, auch ſolch ein rar noch nie geſehenes kunſtſtück vor andern zu underthenigen Ehren zu dediciren nit vorbei gekont. Dieſes Werck, wie es gemacht werde, kan noch kein kupferſtecher oder künſtler aufsdrücken noch errathen ...« Im Verlauf des Briefes führt Siegen dann aus, dass sein Blatt auf keine der drei bekannten Manieren 1) Stechen oder Schneiden, 2) Ätzen oder Gradieren, 3) Puntzenieren hergestellt sei: »dieſe arth iſt deren keine, wie wohl auch lauter kleine puncktlin und kein einziger ſtrich oder Zugh daran iſt, wan es ſchon an etlichen orthen ſtrichweiſe ſcheinet, ſo iſt's doch all punctirt.«

Vielleicht hatte Siegen gehofft, durch dieses Bildnis wieder in ein besseres Verhältnis zum Kasselschen Hofe zu kommen, denn die Antwort der Landgräfin auf seinen letzten Brief vom 6. März 1642 war sehr wenig ermutigend, wahrscheinlich, weil erst jetzt sein Übertritt zum Katholizismus in Kassel bekannt geworden war. Siegen hatte eingehend seine Not geklagt und um weitere Zahlung des bisher bezogenen Gehaltes gebeten, bis er wenigstens seine Schulden bezahlen könnte, welche er hätte machen müssen, da er auſser diesen Arbeiten für die Landgräfin keine Thätigkeit habe; er erlaubt sich daran zu erinnern: »wie bey langwierigen und vielen arbeitten auch daz eſſen, wen man etwaz hatt, nit ubel zu paſſe kombt«, es ihm aber in dem teuren Amsterdam häufig am Notwendigsten mangele. Die Landgräfin sendet ihm daraufhin am 6. April 1642 durch Mr. Wicquefort 150 holländische Gulden, giebt ihm aber zu verstehen, dass er sich ihretwegen nicht in Amsterdam aufzuhalten brauche. Trotzdem scheint Siegen in den nächsten Jahren in Amsterdam geblieben zu sein. Im Jahre 1643 erscheint das groſse Bildnis der Gattin Kaiser Ferdinands III nach Honthorst und im nächsten Jahre die beiden Bildnisse des Statthalters Wilhelms II von Oranien und seiner Gattin Henriette-Maria, der Tochter Karls I von England, deren Vermählung in diesem Jahre stattgefunden hatte, ebenfalls nach Honthorst.

In diesen ersten vier Blättern ist die Technik Siegens noch nicht rein das, was wir heute unter Schabkunst verstehen, sondern sie ist aus allen möglichen Verfahren gemischt, wie es ihm gerade am Passendsten dünkt, um bestimmte Effekte hervor-

[1]) Facsimile bei Laborde a. a. O. Das Original befindet sich in der Kasseler Bibliothek.

zurufen. Sehr stark bedient er sich des Roulettes anstatt der Wiege, mit dessen Hülfe auch namentlich die Haare und oft die Zeichnung in den Gesichtern hergestellt werden, doch ist auch der Gebrauch des Schabeisens unverkennbar. Das Ganze wird wieder mit dem Grabstichel überarbeitet, der Hintergrund der Bildnisse des Statthalters Wilhelm von Oranien und seiner Gattin ist ganz und gar gestochen. Erst aus diesen Arbeiten, aus den damit verbundenen Experimenten und Versuchen entwickelt sich das reine Schabkunstverfahren, wie es in Siegens letzten Blättern zu Tage tritt, und dadurch sind uns diese ersten Blätter ganz besonders interessant, weil sie uns den technischen Entwickelungsgang auf das Getreueste wiederspiegeln.

Nach dem Jahre 1644 erfolgt in Siegens künstlerischer Thätigkeit eine zehnjährige Pause, und wir haben auch nur sehr wenige Anhaltspunkte über sein Thun und Treiben wie über seinen Aufenthalt in dieser Zeit. Nach Laborde's Annahme wäre er nach Abschluss des westfälischen Friedens in die Dienste des Herzogs von Wolffenbüttel getreten und hätte es dort bis zum Range eines Obristwachtmeisters gebracht. Aber von mir aufgefundene Dokumente erweisen, dass er schon im Januar 1654 als »gewesener Obristwachtmeister« in den Diensten des Kurfürsten von Mainz stand. Da Siegen auch in einer Urkunde von 1666 (Laborde p. 47) als »gewefene Stiftshildesheimifche, Chur-kölnifchen Obristwachtmeister« bezeichnet wird, so können wir annehmen, dass er von 1644—1653 wieder Kriegsdienste genommen hatte in den Armeen des Bischofs von Hildesheim und des Erzbischofs von Köln, was auch seine Unthätigkeit auf künstlerischem Gebiete erklären würde. Die Mufse aber, welche ihm eine hofmännische Stellung am Mainzer Hofe liefs, veranlasste ihn wieder zu künstlerischer Thätigkeit.

Im Januar 1654 hielt Siegen sich in Regensburg auf, entweder im Auftrage seines Herrn oder nur um die Ausführung eines neuen grofsen künstlerischen Projektes durch die am Reichstag versammelten Gesandten des Kaisers und der Kurfürsten zu verfolgen. Er hatte eben das grofse Bildnis des Kaisers Ferdinand III, nach einem aus der Erinnerung gemalten Bildnis in Schabkunst vollendet und mit Beilegung dieser Arbeit liefs er durch die Gesandten bei ihren Herren einen von ihm verfertigten Bericht über seine Kunst überreichen,[1]) welche er dazu benutzen wollte, die Bildnisse der Kaiserin, des Königs von Rom, der sieben Kurfürsten und des Kurprinzen von Sachsen in gleicher Weise wie das des Kaisers zu stechen, in der Art, dass ein jeder der Beteiligten von jedem Exemplar 20, also im Ganzen 220 Abzüge, erhalten würde. Zuerst sollten die Bildnisse des Kaisers, der Kaiserin und des Königs von Rom, dann das des Kurfürsten von Mainz »alfs feines jtzigen gnädigften Herrens« geliefert werden, denen dann die anderen immer in Pausen von wenigen Monaten allmählich folgen sollten. Da Ludwig von Siegen »keine profession von besagter Kunft zu machen noch gemein-gewöhnlichen gewinn undt gewerb mit zu treiben« beabsichtigt »und dennoch als ein Teutfcher feinem Teutfchen Vatterlande und deffen höchften Häubtern und potentaten zur Ehren und underthenigfter devotion, wie nit weniger andern Ländern zu einer Vorftellung«, dieses Unternehmen auszuführen beabsichtigt, erhofft er, da »zu ein folchen nit wenig arbeitfamen Werck

[1]) Diese gleichlautenden Berichte sind nicht unterzeichnet, aber von Siegens Hand geschrieben. Von den Begleitschreiben ist das der brandenburgischen Gesandten (Königliches Geheimes Staats-Archiv in Berlin) vom 6./16. Februar, das des sächsischen (Geheimes Staats-Archiv in Dresden) vom Januar 1654 datiert. Letzterem lag das Bildnis Ferdinands III noch bei, inzwischen ist es dem Königlichen Kupferstichkabinet in Dresden überwiesen.

eine Luſt erfordert wirdt«, von jedem der beteiligten »acht höchſten Häuptern und patronen des von alters her berühmbten Kunſterfindenden Teutſchen Vatterlandes ein aufmuntterndes gnaden gedächtnüſs«. Diese Aufmunterung scheint aber unterblieben zu sein, denn aufser dem genannten Bildnis des Kaisers ist kein weiteres Blatt dieser beabsichtigten Folge ans Tageslicht getreten.

Seiner Erfindung ist sich Siegen in diesem Berichte noch vollständig sicher, wenn er schreibt: »Welche newe Kunſt kein Kupfferſtecher oder einig ander Künſtler biſs dahero noch erſinnen können oder künftig noch erſinnen, weniger nachthuen wirdt.«

In den Diensten des Kurfürsten von Mainz scheint sich Siegen längere Zeit aufgehalten zu haben, denn am 1. August 1654 wird er zum Untermarschall bestellt: »Eodem die (1. Auguſt 1654) wurde von dem höchſtgedachten Ihrer Churfürſtl. Gnaden Ludtwieg von Siegen zu einem Vnder-Marſchall angenohmen vndt nach geleiſten (sic) pflichten durch den Herrn Obermarſchalen dem gemeinen hoffgeſindt vorgeſtelt« [1])

In demselben Jahre 1654 erschien noch ein zweites Schabkunstblatt Siegens mit der Darstellung des hl. Bruno, welches er dem Karthäuser Orden in Köln dedicierte. In diesem Werke hat Siegen die volle Meisterschaft im reinen Schabkunstverfahren erreicht und bedient sich keiner anderen Hülfstechnik mehr. Auch das letzte Blatt, welches wir von ihm kennen, das die bekannte heilige Familie mit der Brille von Caracci darstellt, wird in diese Zeit fallen; der zweite Zustand ist 1657 datiert.

Dieser bisher unbekannte längere Aufenthalt Siegens in Mainz wirft auf die Verbreitung des von ihm erfundenen Verfahrens ein neues Licht. Laborde [2]) erzählt, leider auch hier ohne Angabe der Quelle, dass Siegen im Jahre 1654 den Prinzen Rupert von der Pfalz in Brüssel getroffen, wo derselbe von Siegen das Geheimnis seiner Kunst gelernt habe. Ende 1654 war Prinz Rupert aber, wie Laborde selber an anderer Stelle anführt, in der Pfalz zur Regelung seiner Vermögensangelegenheiten und um seinen Bruder, den Kurfürsten Karl Ludwig, den Schwiegersohn der Landgräfin Amalie Elisabet, zu besuchen. Siegen hatte, wie wir oben gesehen haben, alte Beziehungen zu dem Pfalz-Zweibrückischen Hofe; da er dort als junger Mann in Diensten gestanden hatte, konnte also Prinz Rupert schon seit langen Jahren kennen. Sehr wahrscheinlich ist es daher, dass bei diesem Aufenthalte Ruperts in der Pfalz Siegens Verfahren entweder durch freiwillige Mitteilung oder durch sonstige Erforschung seines Verfahrens bekannt wurde. Jedenfalls ist durch den Mainzer Aufenthalt jetzt das sonst merkwürdige Faktum erklärt, dass hier in Mainz ein anderer Dilettant, der Kanonikus von Fürstenberg, im Jahre 1656, also ein Jahr eher, als Ruperts frühestes Blatt datiert ist — und in diesem Falle können nur sichere Datierungen für uns mafsgebend sein —, das Bildnis des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, dem auch Siegen den ersten Zustand seiner heiligen Familie, welcher in demselben Jahre entstanden sein wird, gewidmet hatte, in Schabkunstmanier verfertigte.[3]) Hier von Mainz aus wurde also die Kenntnis der Schabkunstmanier ver-

---

[1]) Mainzer Bestallungsbuch No. 4, fol. 183 r., im Königl. Kreis-Archiv zu Würzburg.

[2]) a. a. O. p. 85.

[3]) Da Laborde und auch die Künstlerlexika über die Persönlichkeiten Fürstenbergs und seiner Schüler, v. Elz und Kremer, nichts Weiteres als die Namen anzugeben wissen, gebe ich hier einige Daten über diese Dilettanten und ersten Verfertiger von Schabkunstblättern: Theodor Caspar von Fürstenberg stammte aus dem bekannten westfälischen Ge-

breitet und unternahm ihren Triumphzug durch die Länder, um es dann namentlich in England zur höchsten Vollendung zu bringen.

Die künstlerische Thätigkeit Siegens schliefst mit dem Jahre 1657 ab, wenigstens haben sich keine Nachrichten erhalten, welche eine solche nach dieser Zeit vermuten lassen. Auch über Siegens Leben ist nur wenig noch zu berichten. Die erste Notiz, welche wir wieder über ihn finden, ist vom Jahre 1666, wo er einen Prozess führt mit einem Manne, Namens Wittenewen, um ein Grundstück in dem Dorfe Bodenstedt bei Peine. Er ist in dieser Zeit verheiratet mit der Tochter des Michael Call (Koll), der in den Jahren 1649—1668 Amtmann von Peine, und vorher als Amtsschreiber in Ruthe thätig war. Siegen muss in den Diensten des Herzog von Wolfenbüttel gestanden haben, denn am 26. Februar 1671 bittet er den Herzog um Urlaub für eine Reise nach den Niederlanden, wobei er sich mit dem Titel »Major« unterzeichnet. Seine Gattin zweiter Ehe heifst Maria Elisabet Böse. Siegens Aufenthalt in den Niederlanden dauert längere Zeit, weil die Abwickelung von Erbschaftsangelegenheiten ihm viele Schwierigkeiten bereitet. Erst 1676 scheinen diese gänzlich gehoben zu sein. Nach diesem Jahre wird sein Name nicht mehr genannt.[1])

Überblicken wir das wechselreiche Leben Ludwigs von Siegen, soweit es uns bekannt geworden ist, so erscheint er uns als ein richtiger Sohn seiner Zeit, der des unglückseligen dreifsigjährigen Krieges, welcher jede geordnete Entwickelung einer noch so begabten Natur unmöglich machte. Der schlechten Zeiten wegen wurde er Soldat und trieb sich als solcher an den verschiedensten Fürstenhöfen umher, bis er als Kapitän des mühseligen Lebens überdrüssig wurde. Als Kammerjunker am Hofe von Kassel widmet er sich ganz künstlerischen Arbeiten der verschiedensten Art, aber zugleich ist der Hof einer der strengsten Anhängerinnen des reformierten Bekenntnisses der Ort, wo Siegen sich wieder dem Katholizismus in die Arme wirft, welchen sein Vater abgeschworen hatte. In Amsterdam, damals der Mittelpunkt künstlerischen Lebens im nördlichen Europa, erweitert er seine Kenntnisse in thätiger Kunstübung und wird der Erfinder des Schabkunstverfahrens, das seinen Namen in der Geschichte des Kupferstiches berühmt gemacht hat. Die Not treibt ihn von Neuem in den Kriegsdienst an verschiedenen deutschen Bischofssitzen, bis er endlich in Mainz in der Mufse einer hofmännischen Stellung wieder die Ruhe zu neuen künst-

---

schlechte und war geboren am 9. März 1615. Er war Domkapitular von Mainz und Speyer, Kapitular von St. Alban und seit dem 5. April 1673 Domprobst zu Mainz. Er starb am 21. September 1675. — Johann Friedrich von Elz ist geboren am 15. Februar 1632, seine Grabschrift in St. Aegidien in Mainz lautet nach Gudenus: Jesu Christo | Viro Dolorum | per pia Sacrificantium Vota | se commendans | Joannes Fridericus ab Elz | Ecclesiae Metrop. Trevirensis Prae | positus ab anno 1682 | Moguntinae Scholasticus ab an. 1679. | Equestris S. Albani Can. ab an. 1675 | Obiit XXX ejusdem, | Anno MDCLXXXVI. || — Das Bestätigungsschreiben seiner Wahl zum Domscholastikus bezeichnet ihn als: »virum nobilitate antiqua et catholicis parentibus procreatum necnon eruditione, moribus et vitae honetate conspicuum.« (Kgl. Kreis-Archiv in Würzburg.) E. Humboldt: Stammtafeln. — Johannis: Rev. Mogunt, II, 296; 324. — Gudenus: Codex diplomaticus. Francfurt 1747. Bd. II p. 744. — Über Johann Jacob Kremer, der sich ebenfalls als Schüler Fürstenbergs bezeichnet, habe ich nichts in Erfahrung bringen können.

[1]) Diesen dürftigen Nachrichten, welche Laborde über Siegens letzte Lebensjahre gesammelt hat, haben erneute freundliche Nachforschungen des Herrn Archivars Dr. Zimmermann in Wolfenbüttel und des Herrn Pfarrers Stutzer in Bodenstedt nichts Neues hinzuzufügen gewusst. Nicht einmal Jahr und Ort von Siegens Tod sind bekannt geworden.

lerischen Arbeiten findet. Grofse Projekte zur Ausbeutung seiner Erfindung bewegen ihn, aber finden keinen Anklang in dieser Zeit. Nachdem endlich sein Geheimnis verraten ist, überflügeln ihn bald die ihre Kunst gewerbsmäfsig treibenden Berufskupferstecher, und er giebt jegliche künstlerische Thätigkeit auf, um für die letzten zwanzig Jahre seines Lebens, welche reicher an Prozessen als an Erfolgen gewesen zu sein scheinen, im Dunkel der Vergessenheit in den braunschweigischen Landen zu verschwinden, ohne dass uns die geringste Andeutung geblieben ist, wann er gestorben ist und wo wir sein Grab zu suchen haben. —

An diese biographischen Mitteilungen schliefse ich einige Notizen über die Zustände[1]) der sieben von Siegen verfertigten Blätter, da die bisherigen Angaben darüber, (bei Laborde, Naglers Künstlerlexikon und Andresen: Peintre Graveur) unzulänglich sind. Das von Wessely bei Andresen als von Siegen herrührend beschriebene Blatt No. 6 Bildnis eines Mannes (Königliches Kupferstichkabinet in Berlin) lasse ich bei Seite, da ich weder in der Technik, noch in irgend einem anderen Grunde einen Anhaltspunkt für diese Zuschreibung finde.

Besonderen Dank für eine Reihe der folgenden Angaben schulde ich den Herren Sidney-Colvin in London, Schönbrunner und Chmelarz in Wien, W. Schmidt in München und ganz besonders Lehrs in Dresden.

1. Landgräfin *Amalie Elisabet* von Hessen (1642). Brustbild, etwas nach links gewandt, geradeaus blickend. Das Haar fällt in Locken links und rechts auf die Schultern. Auf dem Kopfe ein Witwenschleier. Um Hals und Schultern ein breiter glatter Kragen. Das darunter sichtbare schwarze Kleid hat auf der Brust eine Rosette. Die Unterschrift lautet:

AMELIA ELISABETHA, D. G. HASSIÆ LANDGRAVIA ētc̄. |
COMITISSA HANOVIÆ MVNTZENB: |
Illustrissimo ac Cel:ssimo Pr: ac Dn̄o Dn̄o WILHELMO VI. D. G. HASSIÆ LANDGR: ētc̄.
hanc Serinissimae Matris | et Incomparabilis Heroinae effigiem, ad vivum á se primum̄ depictam novoq̄z jam sculpturae modo expressam, dedicat conse |
cratq̄z L. á. S. Aō Dn̄j CIϽ • IϽ • C • XLII.

Bildfläche samt Umrahmung H. 362 mm, Br. 313 mm; Umrahmung allein oben und an den Seiten 20 mm, unten 10 mm.

I. Die Unterschrift wie oben. Durchgängig ist aus dem Datum durch Hinzufügen einer I mit Dinte 1643 gemacht. Die Schnüre des Mieders unter der Rosette schneiden einander rechtwinklig.

Berlin (2 Exemplare); Dresden: Königliches Kupferstichkabinet und Sammlung König Friedrich Augusts II; München; Hamburg; Wien: Hofbibliothek und Albertina; London: Br. Museum.

II. Die fünfte Reihe der Unterschrift ist derartig verändert, dass sie jetzt in der Mitte zusammenhängend ohne Unterbrechung steht, und das Datum ist in 1643 umgewandelt:

---

[1]) Die mir zugänglich gewesenen Blätter Siegens waren fast sämtlich stark verschnitten. Ich bin daher nicht in der Lage, von allen Blättern die genauen Mafse angeben zu können.

cratq̃z L. á S. Aõ Dnj CIↃ • IↃ • CXLIII

die Schnüre des Mieders schneiden einander spitzwinklig. — Lithographie bei Laborde a. a. O.

Wien: Hofbibliothek; London: Br. Museum.

III. (Briefliche Mitteilung des Herrn Direktor Dr. W. Schmidt in München): »Abdruck, der die Platte verschnitten zeigt. Die Platte wurde in der Weise verkleinert, dass die letzten drei Zeilen der Schrift (d. h. die Dedikation) fehlt, und die Umrandung (der Rahmen) der Nische nur noch 8—9 mm breit ist. Aufserdem ist dieser Druck in den Schattenpartien stark übergangen, so dass die Zeichnung, besonders des Gewandes unten und des Schleiers geändert erscheint; besonders kenntlich ist er dadurch, dass die gekreuzten Schnüre des Mittelstückes im Gewande unter der Rosette verschwunden und durch wenig deutliche gerade Striche ersetzt sind. H. 380 mm, Br. 293 mm.«

2. *Eleonora Gonzaga*, Gattin des Kaisers Ferdinand II,[1]) nach Wilhelm (Guiliam) van Honthorst (1643). Brustbild, fast in Lebensgröfse, etwas nach rechts gewandt, geradeaus blickend. Auf dem Kopfe eine Krone, das Haar fällt in kurzen Locken rechts und links auf die Schultern. In den Ohren grofse Perlen, um den Hals ein Perlenhalsband. Von dem ausgeschnittenen Kleide sieht man nur den breiten Spitzenbesatz. Auf der Brust ein grofser Edelsteinschmuck, von dem eine grofse Perle herabhängt. Das Bild durch ein Oval eingefasst; in der dadurch gebildeten Ecke links unten steht: G̶Hondt- || horst pinxit || Anno

in der rechten Ecke: L à || Siegen || jnventor || fecit || 1643

I. Ohne die Künstlernamen und mit beschatteten Ecken.

London: Br. Museum. Wien: Hofbibliothek (verschnitten).

II. Wie beschrieben; die Ecken sind hell.

Berlin. London: Br. Museum. Wien: Albertina.

3. *Wilhelm II von Oranien*, Prinz von Nassau, nach Wilhelm von Honthorst (1644). Brustbild, etwas nach rechts gewandt, den Beschauer anblickend; lange Haare; weifser Kragen mit Spitzenrand; Harnisch und Schärpe mit Spitzen besetzt; bezeichnet in der rechten unteren Ecke: G̶Hondthorst pinxit

L. à Siegen inventor fecit || 1644.

Die mit einer besonderen Platte gedruckte Unterschrift lautet:

Guilhelmus D. G. Princeps auriacus comes Nassaviae etc. MDCXLIIII.

H. 519 mm (beschnitten?), Br. innerhalb der sehr starken Umfassungslinie 393 mm.

I. Vor den Künstlernamen.

Katalog Harrach; Paris 1867.

II. Wie beschrieben.

---

[1]) In der ganzen bisherigen Litteratur wird das Blatt als Eleonora Gonzaga, Gattin Ferdinand *III* bezeichnet, das ist aber chronologisch unmöglich. Die dritte Gemahlin des Kaisers Ferdinand III, Eleonora, Tochter des Herzogs Karl II von Mantua, ist im Jahre 1630 geboren, heiratet im Jahre 1651 und stirbt im Jahre 1686. L. von Siegen stach das Blatt im Jahre 1643 und stellt auf demselben eine Dame im Alter von ungefähr 40 Jahren vor. Wenn in dem Bildnis also eine Eleonora Gonzaga dargestellt ist, kann es sich nur nm Eleonora, die Tochter Herzogs Vincenz von Mantua, handeln, welche im Jahre 1622 den Kaiser Ferdinand II in dessen zweiter Ehe heiratet, und welche im Jahre 1655 gestorben ist.

Dresden: Sammlung König Friedrich Augusts II; München; London: Br. Museum; Wien: Albertina.

4. *Henriette-Maria,*[1]) Tochter Karls I von England, Gattin des vorigen; nach Wilhelm van Honthorst (1644). Pendant zum vorigen. Brustbild, nach links gewandt, geradeaus blickend auf dem Haupte eine Krone; um den Hals Perlenschnur und reich gestickter Kragen, der vorne durch eine grofe Broche mit einer Perle zusammengehalten wird.

Bezeichnet in der linken unteren Ecke: GHondthorst || pinxit || L à Siegen || inv. et fecit

Die mit einer besonderen Platte gedruckte Unterschrift lautet: Augusta Maria Caroli M. B. Reg. Filia. Guilhelmi Princ. Aur. Sponsa.

H 521 mm, Br. 415 mm,

I. Vor den Künstlernamen und der Krone.
Wien: Albertina.

II. Wie beschrieben.
München; Wien: Hofbibliothek.

5. Kaiser *Ferdinand III* (1654). Brustbild, etwas nach rechts gewandt; geradeaus blickend. Lorbeerkranz auf dem langen lockigen Haar. Um den Hals glatter Leinenkragen mit Spitzenbesatz. Über dem Panzer mit Edelsteinen und Stickerei reich geschmückter Kaisermantel. Das Bild befindet sich in einem schmalen, oben abgerundeten und in den Zwickeln verzierten Rahmen, der auf zwei Sockeln steht. Unten hängt ein verziertes Schild mit folgender Inschrift:

FERDINAND, III • ROM : IMPE- ||
RATOR semp. AVG : HVNG : & BOH : REX etc.

darunter in kleinerer Schrift:

L. à Siegen in Sechten, ex Dioecesi Coloniensi, pinxit novoq, | à se invento modo sculpsit Anno Domini 1654.

Links unten das Monogramm: LS, rechts unten: 1654.

I. Vor dem Monogramm und Datum unten.
Dresden: Königl. Kupferstichkabinet (bisher im Königl. Archiv, s. oben E. 40.)
München.
Katalog Wolff; Berlin 1885 No. 767.

II. Wie beschrieben, aber ohne die Inschrift in kleinerer Schrift: L à Siegen — Anno Domini 1654.
Wien: Albertina.

6. *Der hl. Bruno* (1654). In einer Höhle, rechtshin gewandt, vor einem hölzernen Kreuze knieend, das Auge einem Lichtstrahl zugewandt, welcher durch eine Felsspalte herableuchtet. Im Hintergrunde, links, die Aussicht auf ein Kloster und eine Stadt. H. 295 mm, Br. 186 mm; der Schriftrand allein 43 mm.

Die mit besonderer Platte gedruckte Unterschrift lautet:

Si natat in mundi pelago tua vita salusque
Fac tua ut ad portum vela Jehova trahat
Sic Bruno cum Borea multum luctatus et undis
Cartusiae fida se statione locat

[1]) In der Unterschrift des Stiches und in der ganzen Litteratur immer fälschlich Augusta-Maria genannt.

Tu sequere et longae ne spem tibi pone senectae
Quo minime reris tempore mors aderit.

Dñis suis Patronis et Bene | factoribus offert | in honorem S.ti Brunonis conterra- | nei
huñillme | Cartusia Ratisbonensis. | sui tobiusque Cartusianae | Ordinis fecit.
L à S. in S • | A° 1654.

Wien: Hofbibliothek und Albertina.

7. *Heilige Familie* nach Annibale Carracci (1657). Sogenannte Madonna mit der Brille. Siehe Andresen No. 7: »Unten steht: Ludw. a Siegen humillissime offert — Annib. Caratii pinx. Darunter: Ludovicq a S. novo suo modo lusit.«

I. Mit der Widmung an den Prinzen Leopold von Österreich.

II. Mit der Widmung an den Kardinal Mazarin und dem Datum 1657.

In London: Br. Museum ein unvollendeter Probedruck.

LODOVICO III GONZAGA,
MARKGRAF VON MANTUA, IN BRONZEBÜSTEN UND MEDAILLEN

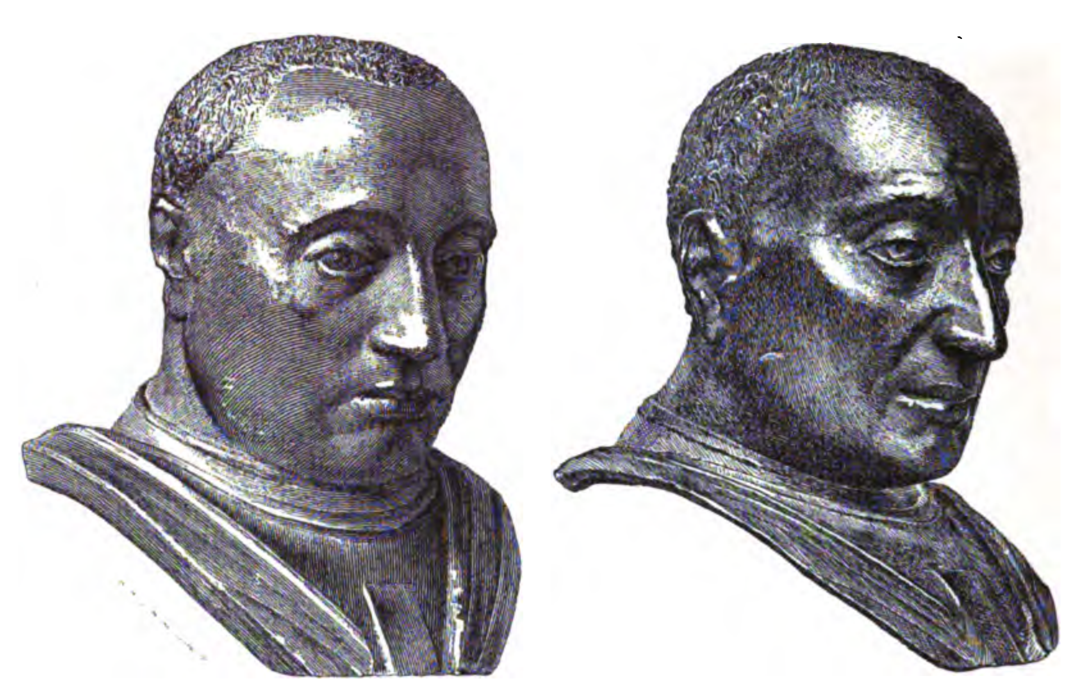
VON W. BODE

Im Jahre 1868 wurde dem Berliner Museum durch den hochseligen Kaiser Wilhelm I die Bronzebüste eines bejahrten, lorbeerbekränzten Mannes als Geschenk überwiesen, die ihre Aufstellung in der Abteilung der mittelalterlichen und Renaissance-Bildwerke fand. Sie wurde namenlos übergeben und ohne Namen, weder des Künstlers noch des Dargestellten, in die Sammlung eingereiht. Man begnügte sich damit, durch die Aufstellung in der Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche die Bezeichnung der Büste als Porträt des Scipio Africanus und als ein Werk der antiken Kunst, wie es der frühere Besitzer Graf Balc Polef in Neapel Anfangs dieses Jahrhunderts erworben und 1835 in Hamburg durch Adolf Chateauneuf an Friedrich Wilhelm IV als Kronprinz verkauft hatte,[1]) entschieden abzuweisen.

---

[1]) Als die Büste, die auf den Vorschlag von Adolf Chateauneuf in Hamburg und auf Empfehlung von Waagen und Schinkel um 100 Friedrichsd'or erworben war, in Berlin ankam, wurden sofort starke Zweifel an dem antiken Ursprunge derselben laut. Hirth und Rauch erklärten dieselbe entschieden für ein Werk des Cinquecento. Chateauneuf, der die Büste damit für verurteilt hielt, legte beim Kronprinzen feierlichst Protest gegen diese Ansicht ein: »Die geistigen Zeichen der künstlerischen Behandlung, als da sind die naive Naturauffassung, der Habitus des Individuums, die Ruhe und der in nichts utrierte Ausdruck, — so schreibt Chateauneuf — sprechen doch wohl entscheidender dafür, dass diese nur ein antikes Werk. Der sonstige Besitzer Balc Polef, über dessen Charakter Eure Königliche Hoheit sich leicht werden Aufschluss verschaffen können, berichtet, dass er diesen Kopf,

Als einige Jahre später die Leitung der Sammlung an mich übertragen wurde, bemühte ich mich vergeblich um eine nähere Bestimmung dieser Büste, deren italienischer Ursprung und Entstehung in der zweiten Hälfte des Quattrocento freilich keinem Zweifel unterliegen konnte. Auch die Bemühungen meiner Kollegen am Münz- und Medaillenkabinet, Julius Friedländer und A. von Sallet, denen die Abteilung der Renaissancebildwerke die Bestimmung so mancher ihrer Porträts verdankt, führten zu keinem Erfolge. Das Auftauchen einer zweiten Büste in der Sammlung des Grafen Sergei Stroganoff zu St. Petersburg, die als Wiederholung der Berliner Büste bezeichnet wird, brachte nicht mehr Klarheit, da auch sie als ein Werk der Antike galt.



Lodovico III Gonzaga
Bronzebüste von Donatello. Im Berliner Museum. Bronzebüste von Donatello. Bei M. Édouard André in Paris.

Fast zehn Jahre nach der Überweisung jener angeblichen Scipio-Büste führte ein glücklicher Zufall zum Erwerb einer anderen Bronzebüste aus Pariser Privatbesitz für unserer Sammlung, in der ich bei ihrer Aufstellung neben dem älteren Werke die Züge desselben Mannes zu erkennen glaubte; freilich hier um etwa fünfundzwanzig Jahre jünger. Diese letztere Büste bietet für die Bestimmung ihres Urhebers stärker

vor ungefähr 30 Jahren, als er, glaube ich, Gesandter in Neapel gewesen, bald nach dessen Ausgrabung in der Nähe, unter dem Siegel der Verschwiegenheit, als gestohlenes Krongut erkauft habe. Canova und Visconti wären derzeit in Rom darüber entzückt gewesen. Vielleicht findet sich mit der Zeit Ein oder Anderer unbefangener Kenner, welcher an dem für sich selbst redenden Kunstwerke die Zeit der Entstehung und dessen wahren Wert umsichtig zu bestimmen versteht«.





BRONZEBÜSTEN UND MEDAILLEN DES LODOVICO III GONZAGA

ORIGINALE IM K. MUSEUM ZU BERLIN

ausgesprochene Merkmale, die auf keinen Geringeren als Donatello zurückführen.[1]) Dadurch war auch der erste Anhalt gegeben, der Person des Dargestellten in beiden Büsten mit etwas gröfserer Sicherheit nachzuspüren. Die Wahrscheinlichkeit, dass man denselben in dem Kreise der mit Donatello in Beziehung getretenen Männer, und zwar der hervorragenden Kriegsmänner seiner Zeit (in beiden Büsten trägt der Dargestellte einen Harnisch), zu suchen habe, führte Dr. Schmarsow auf die Vermutung, König Alfons von Neapel sei der Dargestellte, und die ciselierte, aus Neapel



Lodovico III Gonzaga
Bronzebüste aus der Sammlung Balc Polef. Im Berliner Museum.

stammende Büste sei ein Überrest einer von Donatello nicht vollendeten Reiterstatue dieses Fürsten,[2]) zu der die später in Paris erworbene Büste eine Vor-

---

[1]) Für die Zurückführung dieser Büste auf Donatello verweise ich auf das, was ich in meinen »Italienische Bildhauer der Renaissance«, p. 31 und 222 ff., ausgeführt habe, sowie auf die Notizen in unserer »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1888«, unter No. 40.

[2]) Für einen anderen Rest dieser Statue erklärt Schmarsow den berühmten bronzenen Pferdekopf in der Antikenabteilung des Museo Borbonico. Dieser Ansicht, welche auf der unbegründeten Annahme beruht, Donatello habe die für König Alfons geplante Reiterstatue wirklich wenigstens teilweise ausgeführt, widersprechen aber schon die verschiedenen Verhältnisse des Pferdekopfes und der Mannesbüste: letztere ist kaum lebensgrofs, ersterer von fast doppelter Lebensgröfse. Auch ist dieser Pferdekopf aus Bronze in neuerer Zeit meines Erachtens mit Unrecht für ein Werk der Renaissance, und zwar für den von Lorenzo Magnifico 1471 an den Grafen von Maddaloni nach Neapel geschenkten Pferdekopf Donatello's erklärt worden. Der dünne Guss, Patina und Ausführung sind charakteristisch römisch und weichen wesentlich von dem Pferde des Gattamelata ab. Obenein ist aber auch dieser Bronzekopf, wie mich der jetzige Besitzer des Palastes Maddaloni, der Cavaliere Sant' Angelo, versicherte, schon im Mittelalter im Palast aufgestellt gewesen, der danach lange vor der Zeit König Alfons' I den Beinamen »del cavallo« geführt habe.

bereitung sei, »ein nicht unmittelbar nach dem Leben ausgeführtes Bildnis des Alfons«. Diese Ansicht widerlegt sich aber ohne Weiteres durch den Vergleich der Büste mit den bekannten trefflichen Medaillen dieses Königs (von Vittor Pisano und Cristoforo di Geremia): der Typus ist in beiden ein grundverschiedener.

In dem vor Kurzem ausgegebenen Katalog der Originalbildwerke haben wir nun einen anderen Namen in Vorschlag gebracht, gleichfalls den eines kriegerischen Fürsten, der mit Donatello in nähere Beziehung trat: Lodovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua. Auf diesen Namen ist Dr. von Tschudi gekommen, und zwar grade durch den Vergleich der Medaillen dieses Mannes, die uns von Pisano, Pietro da Fano u. a. Medailleuren aus verschiedenen Zeiten seines Lebens erhalten sind. Die persönlichen Beziehungen Donatello's zu dem Markgrafen fallen, soweit bisher bekannt, in die Jahre 1450 und 1451. Lodovico berief den Künstler 1450 von Padua nach Mantua, um ihm die Herstellung eines Grabmals des hl. Anselmus, des Schutzheiligen der Stadt Mantua, in Auftrag zu geben; im Jahre 1450 und 1451 war Donatello wiederholt in Mantua, wo er das Thonmodell einer Arca des Heiligen anfertigte, an dessen Ausführung oder Vollendung er im August 1458, während eines Aufenthaltes in Siena, vergeblich gemahnt wurde.[1])

Dass Donatello bei diesen wiederholten Besuchen von Mantua und den Unterhandlungen mit dem Markgrafen ein Bildnis desselben angefertigt haben könnte, ist jedenfalls eine sehr naheliegende Vermutung. Wie schon vor Donatello's Berufung nach Padua König Alfons von Neapel mit dem Künstler über die Anfertigung eines Reiterstandbildes in Unterhandlung getreten war, so musste die Ausführung des Gattamelata-Denkmals und der ausserordentliche Erfolg desselben den Herrschern Italiens den Wunsch nach einem ähnlichen Denkmal von der Hand Donatello's besonders nahe legen. In der That sehen wir den Künstler 1451 in Modena, um mit der Stadt einen Vertrag über Errichtung einer bronzenen Reiterstatue des Borso d' Este abzuschliefsen, an deren Vorarbeiten er noch im folgenden Jahre beschäftigt ist; und gleichzeitig ging Donatello nach Ferrara, um für zwei Reiterstandbilder des Borso und Nicolò d' Este, die dort durch florentiner Landsleute gegossen werden sollten, wenigstens seinen Rat zu erteilen. Sollte nicht auch Lodovico Gonzaga den Donatello in Mantua zur Ausführung eines solchen monumentalen Standbildes, der Sehnsucht aller Tyrannen und Condottieren Italiens im Quattrocento, zu gewinnen getrachtet haben?

Donatello's Berliner Büste des Mantuaner Markgrafen legt eine solche Frage gerade durch ihre Unfertigkeit nahe; denn schon dass sie uncisieliert und mit allen Fehlern des Gusses belassen wurde, macht es wahrscheinlich, in der Büste nur eine Studie des Künstlers zu sehen, eine Vermutung, die noch durch die auffallende Sorglosigkeit in der Anordnung und die völlig ungesuchte, fast brutale Nachahmung des Lebens bestärkt wird. Nun ist im Sommer dieses Jahres in der Retrospectiven Ausstellung in Brüssel noch eine zweite, fast übereinstimmende Bronzebüste des Markgrafen Ludwig aufgetaucht, welche inzwischen ihren Weg durch die Hand des florentiner Kunsthändlers Stefano Bardini nach Paris gefunden und dort soeben in der Sammlung von Monsieur Edouard André einen Ehrenplatz erhalten hat. Man erkennt in dieser Büste sofort nicht nur den gleichen Mann in nahezu gleichem Alter, gleicher Tracht und beinahe gleicher Haltung: auch Auffassung und künstlerische Behandlung sind ganz übereinstimmend. Dass auch hier eine Arbeit Donatello's vorliegt, kann Niemand

[1]) Vergl. Semper, Donatello in den »Quellenschriften« IX S. 318.

bezweifeln, der in der ersten Büste die Hand des Meisters anerkennt. Auch dass dieselbe als Studie gefertigt sein muss, ist hier noch zweifelloser als in der Berliner Büste. Der flüchtige Guss über dem Wachsmodell ist auch hier ganz unberührt gelassen; man erkennt daher noch deutlich, wie der Künstler an verschiedenen Stellen des Kopfes Korrekturen vorgenommen hat, indem er die Teile, die ihm missfielen, aus dem Wachsmodell ausschnitt und durch flüchtig aufgesetzte und daher deutlich sichtbare Flicken ersetzte. Noch stärker, als in der Berliner Büste, spricht hier auch



Lodovico III Gonzaga
Aus dem Wandgemälde des Mantegna im Castello di Corte zu Mantua.

die Auffassung dafür, dass die Arbeit nur als Vorarbeit für den Künstler dienen sollte. Der untersetzte Kriegsmann mit seinen derben, vollen Formen und seinem kurzen Haar ist genau so wiedergegeben, wie er sich dem Künstler beim Sitzen gab: der Kopf in die Schultern gesunken, mit mürrischem, halb schläfrigen Ausdruck — ein eigentümliches Zeugniss für den äufsersten Realismus des Donatello, der dabei in der Durchbildung des Kopfes und in einzelnen Details desselben, namentlich in den Ohren, einen wahren Triumph feiert. Da die Wangen hier nicht mehr so voll, die Augen matter, die Falten am Munde tiefer sind, als in der Berliner Büste, dürfen wir die letztere als die frühere ansehen.

Das reiche Material, das jetzt in diesen verschiedenen Bronzebüsten sowie in den Medaillen und Bildern des Lodovico Gonzaga vorliegt, war die Veranlassung, zur endgültigen Entscheidung der Frage, ob auch die Büsten, und ob sie alle den Lodovico darstellen, hier dieselben in verschiedenen Stellungen, soweit ich mir Abbildungen davon verschaffen konnte, mit zweien jener Medaillen zusammen nachbilden zu lassen. Unter den bekannten Bildnissen des Markgrafen auf Mantegna's Fresken im Castello di Corte zu Mantua habe ich das Bildnis in reinem Profil gewählt, welches mir den sprechendsten Beweis zu liefern scheint, dass auch die ältere Bronzebüste der Berliner Sammlung ein Porträt des Lodovico sein muss, und zwar aus den gleichen letzten Lebensjahren desselben. Mantegna erhielt den Auftrag zu diesen Fresken 1468 und vollendete sie laut der Inschrift darauf im Jahre 1474. Dass gerade das Fresko, welches den Markgrafen im Begriff zur Jagd aufzubrechen darstellt, in den letzten Jahren, vielleicht erst 1474 entstanden ist, ergiebt sich mit Sicherheit aus dem Alter der verschiedenen mit ihm dargestellten Personen, namentlich seiner beiden kleinen Enkel. In der Büste erscheint Lodovico noch mehr gealtert; sie fällt wohl ziemlich in sein Todesjahr 1478, wenn sie nicht gar erst nach und in Folge seines Todes in Auftrag gegeben wurde.

Aus dieser Zeit, aus dem Jahre 1475, ist auch eine Medaille des Markgrafen von der Hand des Melioli erhalten, die leider hier nicht mit abgebildet werden konnte, da sie in unserer Medaillensammlung fehlt. Die übrigen Medaillen, vier an der Zahl, stellen den Fürsten im jüngeren oder mittleren Alter, etwa zwischen seinem dreissigsten und vierzigsten Jahre dar. Am jüngsten erscheint er auf der bekannten Schaumünze des Vittore Pisano; sie ist wohl unmittelbar nach seinem Regierungsantritt 1444, in seinem dreifsigsten Lebensjahre, angefertigt worden. Wie diese wegen ihrer weiten Verbreitung, so habe ich die Medaille eines anonymen Künstlers, etwa vom Jahre 1450, nicht zur Nachbildung gewählt, weil dieselbe eine rohe Arbeit ohne feinere Individualität ist. Von den beiden auf nebenstehendem Lichtdruck vereinigten Medaillen ist die gröfsere von der Hand des nur durch die Inschrift auf seinen Medaillen: PETRVS • DOMO • FANI bekannten Künstlers. Nach den Titeln des Lodovico in der Umschrift: MARCHIO • MANTVAE • AC • DVCALIS • LOCVMTENENS • GENERALIS • FR • SFORZIA ist die Medaille 1452, zur Zeit des Krieges zwischen Mailand und Venedig, an dem Markgraf Ludwig auf der Seite seines väterlichen Freundes Francesco Sforza einen wesentlichen Anteil nahm, gegossen worden. Sie fällt also fast gleichzeitig mit der Entstehung von Donatello's beiden Büsten. Die kleinere Medaille auf derselben Tafel ist ein gegossenes Stück, von der nur das eine Exemplar in unserem Medaillenkabinet bekannt zu sein scheint. Sie entstand offenbar einige Jahre früher als die Medaille des Pietro da Fano und Donatello's Büsten, zeigt aber andererseits schon vollere Züge als die Medaille des Pisano.

Der Vergleich dieser Medaillen und der gemalten Bildnisse des Markgrafen Ludwig mit den verschiedenen Bronzebüsten, wie ihn die hier zusammengestellten Nachbildungen möglich machen, scheint mir den Schluss, dass auch diese Bronzebüsten sämtlich den Markgrafen Ludwig darstellen, überzeugend zu ergeben. Die gemeinsamen sehr ausgesprochenen Züge der Persönlichkeit in allen diesen Bildnissen, sowohl bei denen in voller Manneskraft wie bei denen aus dem Greisenalter, sind die untersetzte Figur, der viereckige Kopf auf kurzem, starkem Halse, der fest geschlossene Mund, das zurücktretende volle Kinn, die kleinen, etwas vorspringenden Augen unter kräftigen Augenbrauen, die ganz kurz gehaltenen Haare und die Art, wie dieselben im Nacken und an den Schläfen ausrasiert sind. Die Greisenbüste

stimmt fast in jeder Falte, namentlich im gebeugten Nacken, mit dem Profilporträt in Mantegna's Fresken überein. Wenn hier die Bildung des Ohres (im Fresko übrigens restauriert) nicht ganz übereinstimmend ist, so bestätigt auch die Verschiedenheit in der Zeichnung des Ohres bei den verschiedenen Medaillen des Lodovico, dass selbst grofse Künstler einer unmittelbar auf das Naturstudium gegründeten Richtung gerade in solchen kleinen Details gelegentlich oberflächlich verfuhren oder durch Manier gebunden waren. Selbst die beiden unter sich so überraschend ähnlichen gleichzeitigen Büsten Donatello's zeigen nicht unbeträchtliche Abweichungen in der Bildung der Ohren: in der Berliner Büste sind dieselben flüchtig behandelt und obenein im Guss nicht gut gekommen; in der Pariser Büste erscheinen sie dagegen ganz besonders individuell gebildet, so sehr, dass beide Ohren unter sich nicht unbeträchtlich abweichen.

Die auffallend grofse Zahl von Bronzebüsten eines und desselben Mannes (sie bilden etwa den vierten Teil aller jetzt bekannten Bronzebüsten des Quattrocento und vom Anfang des Cinquecento) lassen von vornherein auf eine hochgestellte Persönlichkeit schliefsen; die Rüstung verrät den Kriegsherrn. Der Stil der beiden Donatello'schen Büsten weist auf seine Paduaner Zeit; auf einen Paduaner Schüler Donatello's aus etwas vorgerückterer Zeit führt auch der Charakter der beiden Greisenbüsten, in denen, bis zu der grünen Patina und den eingesetzten Augen (aus Silber), der für die Paduaner Bronzegiefser jener Zeit so charakteristische Anschluss an die antike Kunst zu Tage tritt. Die Zahl der kriegerischen Fürsten und Condottieri dieser Zeit in der Nähe von Padua ist aber eine sehr beschränkte, und sie alle sind uns meist durch verschiedene und individuelle Bildnisse bekannt. Nach denselben kann für jene Bronzebüsten kein anderer wie Markgraf Ludwig von Mantua in Betracht kommen, bei dem auch, wie wir sahen, alle aus dem Alter und der Entstehungszeit der Büsten sich ergebenden Folgerungen zutreffen. Die Züge des Mannes in diesen Büsten entsprechen dem Charakter Lodovico's, wie er uns aus der Geschichte dieses ausgezeichneten Mannes bekannt ist: Energie und Gutherzigkeit scheinen die hervorstechendsten Eigenschaften zu sein. Als Krieger von erprobter Tapferkeit, als Feldherr umsichtig und zuverlässig, war Markgraf Ludwig seiner Zeit zugleich das Muster eines Herrschers im Frieden. Zwischen zwei gewaltige Feinde, Venedig und Mailand, gestellt, hat er es verstanden, sein Ländchen während seines vierunddreifsigjährigen Regiments zu Blüte und Wohlstand zu bringen, hat er seine Residenz Mantua durch die ersten Künstler Italiens ausschmücken lassen und durch die Heranziehung berühmter Gelehrten seinen Hof zu einem Sitz des Humanismus gemacht, dem seine Gemahlin, Barbara von Brandenburg [1]) durch ihre Frauentugenden und ihre Bildung noch einen ganz eigenen Zauber verlieh.

---

[1]) Ich verweise auf den Aufsatz von Julius Friedländer im vierten Bande des Jahrbuchs.

NOTIZ

Die Redaktion fühlt sich zu der nachträglichen Bemerkung verbunden, dass die im vorigen Heft (Bd. IX, p. 201) an der Spitze der »Rede bei der Trauerfeier der K. Museen zum Gedächtnis Seiner Majestät des in Gott ruhenden Kaisers und Königs Friedrich III« gegebene Radierung von P. Halm, keine selbständige Komposition dieses Künstlers ist, sondern in freier Weise an den allegorischen Aufbau sich anlehnt, mit welchem der Bildhauer Herr A. Bergmeier den Lichthof des K. Kunstgewerbe-Museums bei dieser Gelegenheit geschmückt hatte.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZEHNTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1889

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME.

GILLIS VAN CONINXLOO UND SEINE SCHULE

VON JEAN LOUIS SPONSEL

Die hervorragende Bedeutung des Gillis van Coninxloo für die niederländische Landschaftsmalerei — beglaubigt durch die Zeugnisse des Lampsonius und des Mander — ist von den älteren Kunstschriftstellern unserer Zeit nicht genügend gewürdigt worden. Noch Max Rooses geht in seiner Geschichte der Malerschule Antwerpens mit wenigen Worten über ihn hinweg, und erst N. de Roever [1]) hat im Jahre 1885 uns das begeisterte Urteil Manders über Coninxloo ins Gedächtnis zurückgerufen, sowie neue urkundliche Nachrichten über ihn zusammengetragen. Neuerdings hat Karl Woermann in der Dresdener Galerie eine bezeichnete und datierte Landschaft unseres Künstlers entdeckt, die mit seinen verschollenen und nur durch Stiche von N. de Bruyn und von Londerseel bekannten Landschaften übereinstimmt und die im Verein mit den beiden Waldlandschaften der Galerie Liechtenstein uns jetzt erst seinen Kunstcharakter in vollem Umfange erkennen lässt. Eine gleichzeitige glückliche Entdeckung, an der W. Bode wesentlichen Anteil nahm, rückt einen seither im Dunkel lebenden Landschafter jener Zeit, Pieter Schoubroeck, in helleres Licht und in die direkte Nähe Coninxloo's. Durch die Funde de Roevers und Woermanns, denen sich von mir in Frankenthal angestellte Nachforschungen anschliefsen, erweitert sich beträchtlich unsere Erkenntnis von der Wirksamkeit und von dem künstlerischen Einfluss dieses interessanten Meisters, und wir sind berechtigt, wie ich im Verlauf dieser Untersuchung nachzuweisen hoffe, ihn als die treibende Kraft der bedeutendsten Entwickelung vor der Blüte der niederländischen Landschaftsmalerei anzusehen.

Indem wir die bekannten Anfänge der niederländischen Landschaftsmalerei vor Coninxloo als für unsere Untersuchung belanglos aufser Acht lassen, wenden wir uns direkt zu dem Leben und Wirken unseres Künstlers.

Die Künstlerfamilie der Coninxloo war eine sehr zahlreiche. Wir treffen Angehörige derselben zuerst in Brüssel, dann in Antwerpen, später in Köln, Frankenthal, Amsterdam und Emden. Nach Mander wurde Gillis van Coninxloo den 24. Januar 1544 zu Antwerpen geboren, und zwar, wie de Roever nachgewiesen hat, als Sohn eines Jan van Coninxloo, der im Ganzen vier Kinder hatte: Gillis, Catalyne, Jan und ein viertes, dessen Name und Geschlecht nicht zu ermitteln war. Gillis verheiratete sich in erster Ehe im Jahre 1570 zu Antwerpen mit Maria Robroeck, von der er drei Kinder hatte: Marie, Catalyne und Gillis, dann in zweiter Ehe zu Amster-

[1]) N. de Roever. De Coninxloo's. Oud Holland. III. 1885. S. 33—53.

dam 1603 mit der Witwe Geertgen van Enden, die ihm einen Sohn, Samuel, gebar. Zu Köln hielt sich im Jahre 1571 eine Zeit lang ein Hubert van Coninxloo auf, der indessen bald wieder die Stadt verlassen musste;[1]) von 1572 ab weilten dann daselbst ein Nicolàs van Orley aus Brüssel, dessen Familie mit den Coninxloo's verwandt war, und deren Mitglieder später in Frankenthal ansässig wurden, ebenso wie ein Adrian van Coninxloo und Jan de Witte. Adrian lebt in Frankenthal von 1574 bis zu seinem Tode im Jahre 1582, Jan de Witte wird dort zwischen den Jahren 1575 bis 1590 bei kirchlichen Akten als Zeuge angeführt. Auch lebten daselbst noch ein Francyncken van Coninxloo, die sich das erste Mal 1573, das zweite Mal 1576 vermählt, dann Jasper van Coninxloo, gestorben vor 1588, und ein zweiter Jasper van Coninxloo, zuerst erwähnt 1588 und dort verstorben im Jahre 1597. Ferner soll, nach de Roever, die Schwester von Gillis, Catalyne, in Frankenthal mit dem Maler Jan oder Hans van Bossche verheiratet gelebt haben. Ein »Schilder« Jan oder Hans van Bossche, dessen Ehefrau jedoch Sophia hiefs, wird in dem Frankenthaler Tauf- und Heiratsbuch[2]) zuerst im Jahre 1579 erwähnt, ist im Jahre 1599 noch am Leben, und wird im Jahre 1603 als verstorben angeführt. Endlich wird noch in Frankenthal 1566 ein Daniel de Weerdt als »Schilder« bezeichnet und im Jahre 1622 gelegentlich der Heirat seines Sohnes als verstorben genannt.

Gillis' Bruder, Jan van Coninxloo, war im Jahre 1571 nach Emden verzogen, wo er ungefähr 1593 verstarb. Von dessen Kindern war der gleichnamige Jan oder Hans ebenfalls Maler und Schüler seines Oheims Gillis in Amsterdam, wo ihn dieser zu seinem Testamentsvollstrecker und zum Vormund seines jüngsten Kindes, Samuel, einsetzte. Hans ging nach 1617 ebenfalls nach Emden, wo auch seine Nachkommen ansässig waren.

Nach Manders Bericht ging nun unser Gillis van Coninxloo nach Vollendung seiner Lehrjahre, also ungefähr im Jahre 1565, nach Frankreich und beabsichtigte, sich von hier aus nach Italien zu wenden. Indessen hat er, wie Mander ausdrücklich bezeugt, sein Vorhaben nicht ausgeführt, sondern er kehrte wieder nach seiner Vaterstadt zurück, um sich daselbst zu verheiraten. Im Jahre 1570 liefs er sich in die St. Lucasgilde aufnehmen und blieb in Antwerpen bis zum Januar 1585. Gillis bekannte sich, wie seine ganze Familie, zum reformierten Glauben; bei den politischen und religiösen Wirren seiner Zeit spielte er eine hervorragende Rolle. Doch er musste wohl die Sache seines Glaubens in Antwerpen für verloren halten, denn er verliefs heimlich am 21. Januar 1585 die Stadt und wandte sich nach Seeland.[3])

---

[1]) Journal des beaux-arts. 1870, p. 58.

[2]) Unter den wenigen Archivalien der Stadt Frankenthal in der Pfalz, die uns über die Geschichte dieser sehr interessanten Kolonie vlämischer und wallonischer Reformierter Auskunft geben, befindet sich das sogenannte Holländische Tauf- und Heiratsbuch, in welchem die Taufen, Verlobungen und Eheschliefsungen der jungen Gemeinde zuerst nach alten Papieren im Jahre 1601 zusammengestellt und hierauf bis zur Zerstörung des Platzes im Jahre 1689 weiterverzeichnet sind. Die Titel beider Teile dieses Buches lauten:

I. Verteekenisse der gedoopten alhier tot | Franckenthall in der Nederduytschen Kerken, al- | soo men deselue in eenige oude boexkens ende | pampieren heefft vonnen gecrygen, geschiet Anno | 1601. den 1. Sept. & naermals gecontinueert.

II. Verteekenisse der gener die alhier tot Franckenthall | in der Nederduitschen ghemeinten ondertrout ofte getrout | syn. alsoo men deselue in eenige oude boexkens & | Pampieren heeft vonnen gecrygen.' geschiet A.o 1601 | & naermals ordentlich gecontinueert.

[3]) van den Branden. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. 1883, S. 309.

In der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts haben bekanntlich viele Tausende reformierte Vlamländer und Wallonen ihre Heimat verlassen müssen, um den ewigen Verfolgungen und Bedrückungen zu entgehen. Schon seit dem Jahre 1550 hatte sich eine grofse Anzahl von Familien nach England gewandt, von wo sie indessen nach dem Tode Eduards VI wieder vertrieben wurden. Von 1554 ab hatten dann die Auswanderer hauptsächlich in Frankfurt a. M. gastfreundliche Aufnahme gefunden. Neue Zuzüge kamen dorthin nach 1561, als in Antwerpen die Inquisition eingeführt worden war, und bis zum Ende des Jahrhunderts wandte sich ein unaufhörlicher Strom von Auswanderern nach den Städten des westlichen Deutschlands. In den Jahren 1584—1589 verlor Antwerpen allein ca. 30000 Seelen.[1]) Die Stimmung der lutherischen Bürgerschaft Frankfurts war aber allmälig gegen die Einwanderer, die ihnen bald in ihrer Nahrung fühlbare Konkurrenz machten, umgeschlagen, so dass diese gezwungen waren, andere Orte für ihre Unterkunft aufzusuchen. Zuerst bot ihnen Philipp III von der Pfalz in seinen Landen bereitwillige Aufnahme und gewährte ihnen freie Religionsübung und viele bürgerliche Freiheiten; das Gleiche that dann später Philipp Ludwig, Graf von Hanau.[2]) Die Städte Frankenthal und Neu-Hanau, die im Laufe des XVII Jahrhunderts zu hoher kultureller Blüte gelangten, verdanken ihren Ursprung ausschliefslich jenen niederländischen und wallonischen Kolonisten. Das sogenannte Holländische Tauf- und Heiratsbuch der Frankenthaler Gemeinde verzeichnet schon in dem Jahre 1565 eine Eheschliefsung und drei Taufen, im Jahre 1588 dagegen bereits 67 Taufen und 37 Trauungen.

Als im Jahre 1585 Coninxloo sich aus seiner Vaterstadt zunächst nach Seeland wandte, hatte er wohl schon die bestimmte Absicht, nach Frankenthal überzusiedeln. Hier wohnten seine Stammes- und Glaubensgenossen, hier durfte er vor aller Welt, nicht hinter verschlossenen Thüren, sondern in der stattlichen Kirche seiner Gemeinde seinen Gottesdienst verrichten, hier lebten seine nächsten Anverwandten. Auch als Maler konnte er hoffen, dort ein gutes Auskommen für sich und seine Familie zu finden. Wir wissen, und schon Sandrart bezeugt es, dass zu jener Zeit die »Niederländische Kaufleute« »in gemein grofse Liebhaber der Künste seyn«. Gillis' Schwager, Hans van Bossche, in Frankenthal, mochte ihm wohl die erste Auskunft über die dortigen Verhältnisse gegeben haben. Auch war ja Frankfurt nicht gar weit entfernt, und dorthin hatte er schon vorher, nach Manders Zeugnis, an Kaufleute und Private Bilder verkauft. Dass übrigens Coninxloo sich nicht lange in Seeland aufgehalten haben kann, geht schon aus einem Vergleich der Angaben bei Mander und bei de Roever hervor. Nach Mander lebte er zehn Jahre lang in Deutschland und nach de Roever kam er schon im Jahre 1595 nach Amsterdam; unser Künstler gelangte also wahrscheinlich schon in dem Jahre 1585 nach Frankenthal. Gillis' Aufenthalt dortselbst wird zuerst durch einen Schuldschein des Kaufmanns Antoni Mertens, von der Ostermesse 1589, der sich in seinem Nachlasse vorfand, bezeugt. In dem erwähnten Frankenthaler Kirchenbuch wird Gillis zuerst am 14. März 1590 als Trauzeuge aufgeführt, und in gleicher Eigenschaft noch am 11. Mai 1593 und am 5. September 1594, ferner als Taufzeuge am 18. November 1593 und am 9. Juni 1594. Eine von ihm ausgestellte Rechnung giebt Aufschluss über eine während seines Aufenthalts in Frankenthal unternommene Reise nach dem nahe gelegenen Oberstein. Aus allen diesen urkundlichen Nachrichten erhellt, dass Coninxloo

[1]) M. Rooses. Gesch. der Malerschule Antwerpens. Deutsch v. Reber. 1881, S. 139.

[2]) Leclercq. Une église reformée au XVIIe siècle. Hanau 1868, p. 5.

während seines zehnjährigen Aufenthalts in Deutschland seinen dauernden Wohnsitz zu Frankenthal aufgeschlagen hatte, und dass er sich hier seiner Kunst widmete.

Der Grund, weshalb Coninxloo sich von Frankenthal wieder fortbegab, ist nicht bekannt. Um die Wende des Jahrhunderts hat sich in dem zur Weltstadt emporblühenden Amsterdam eine gröfsere Anzahl vlämischer Künstler angesiedelt, einer der ersten von ihnen ist Coninxloo. Er durfte jedenfalls hoffen, in der reichen Handelsstadt gröfseren Verdienst und im Verkehr mit den zahlreichen Künstlern, lebhaftere Anregung zu künstlerischem Schaffen zu finden. Nach de Roevers Berechnung kam er schon 1595 in Amsterdam an, den 22. April 1597 kaufte er sich dann das Poorterrecht der Stadt, und verehelichte sich zum zweiten Male 1603. In den ersten Tagen des Jahres 1607 verstarb er.

Coninxloo lebte in Amsterdam keineswegs in glänzenden Verhältnissen; das Verzeichnis seines Nachlasses giebt hierüber genugsamen Aufschluss. Dass er aber dort in hohem künstlerischen Ansehen stand und dass er auch in Holland »Schule machte«, davon weifs schon Carel van Mander zu berichten.

Die zeitgenössischen Urteile geben uns den ersten Aufschluss über unseres Meisters künstlerische Bedeutung. Der im Jahre 1600 verstorbene Lampsonius widmet ihm in der Porträtsammlung des Hondius das folgende Lobgedicht:

Pingere rura, lacus, silvas, animalcula, fontes
Cura tibi. pascunt mirifice haec oculos.
Te duce nunc pingunt alii camposque lacusque:
Te Fauni, Nymphae, te Dryadesque canunt.

»Alles, was das Auge in der Natur ergötzt, weifst Du zu malen. Du bist der Führer unserer Landschaftsmalerei und Dir folgen die Andern. Dich preisen die Geister des ewigen Lebens und Schaffens der Welt.« Die Verse beweisen uns, dass das Gefühl für die Schönheiten der Natur lebendig geworden ist bei Künstlern und Laien, und dasselbe zeigt uns auch in Manders Lehrgedicht das Kapitel über die Landschaftsmalerei. Hierin wird dem jungen Maler aufs Wärmste anempfohlen, hinauszugehen in Wald und Feld und mit offenem Auge zu beobachten die Pflanzen und die Bäume, die Wälder und Wiesen, den Schnee und Regen, die Wolken und die Sonne. Frühmorgens im Wald soll der Maler dem Gesang der Vögel lauschen. — Das poetische Empfinden der Schönheit der Welt gilt Mander als die Grundbedingung eines guten Landschafters, alle Erscheinungen in der Natur soll der Maler mit gleicher Liebe betrachten.

In ähnlicher Weise preist Mander in der Biographie Coninxloo's als Vorzüge der Malerei vor der Bildhauerkunst, dass ihr vergönnt sei, Alles, was in dem Leben der Natur dem Auge des Menschen begegnet, im Bilde wiederzugeben; und das habe der ausgezeichnete Landschaftsmaler Aegidius van Coninxloo verstanden. Und am Schluss sagt Mander: »Alles in Allem, um in kurzen Worten mein Urteil über ihn abzugeben, ich kenne in unseren Tagen keinen besseren Landschaftsmaler als ihn, und ich betone, dass in Holland sein Stil schon allgemein nachgeahmt wird, dass dort beispielsweise die Bäume, die vorher ziemlich dürr und blattlos waren, sich jetzt voller erblüht zeigen (wenn auch die Maler selbst noch recht mager sind).«

Nach seinen äufseren Schicksalen und nach seinem wechselnden Einfluss auf die jüngere Künstlergeneration müssen wir Coninxloo's Thätigkeit in drei Perioden gliedern, entsprechend seinem Aufenthalt in Antwerpen, Frankenthal, Amsterdam. Mander gewann sein Kunsturteil über ihn aus der Kenntnis von Werken, die zu-

meist von Martin van Cleve mit Figuren ausgestattet waren. Da aber dieser von Mander ausdrücklich als der Maler der figürlichen Staffage seiner Landschaften genannte Martin van Cleve schon am 24. November des Jahres 1581 verstorben ist, so gilt Manders Urteil über Coninxloo fast ausschliefslich für die erste Periode in dem Wirken unseres Künstlers. In dieser Zeit verkaufte Coninxloo nach amtlichen Berichten seine Landschaften für ansehnliche Summen Geldes an auswärtige Kunsthändler, und sein Ruhm war weit über die Grenzen seines Landes hinaus verbreitet. Eine seiner gröfsten Landschaften hatte der König von Spanien erwerben lassen, und selbst der deutsche Kaiser hatte mehrere seiner Werke angekauft.

Leider sind fast alle Bilder von Coninxloo heutzutage verschollen. Aus seiner ersten Periode ist uns kein einziges bekannt; seine durch den Stich vervielfältigten Landschaften tragen als frühestes Datum die Jahreszahl 1600, und Manders Beschreibungen seiner Werke[1]) sind so allgemein gehalten, dass sie unmöglich mit einer von jenen identifiziert werden können. Aber die Mehrzahl der gestochenen Landschaften zeigt denselben Charakter wie das bezeichnete unzweifelhaft echte Dresdener Bild von 1588. Das letztere gehört jedenfalls schon seiner Frankenthaler Periode an, doch haben wir keinen Grund zu der Annahme, dass sich Coninxloo's Kunstweise in Frankenthal geändert habe, nachdem er schon in Antwerpen auf der vollen Höhe seines Könnens angelangt war. Neue Impulse in seinen künstlerischen Bestrebungen empfängt Coninxloo erst unter dem Einfluss der holländischen Malerei in Amsterdam. Das Dresdener Bild ist also vorläufig das einzige, aus dem wir den Kunstcharakter Coninxloo's zur Zeit seines Aufenthalts in Antwerpen und Frankenthal bestimmen können. Es ist eine recht grofse Fläche, die unser Meister hier bemalt hat (1,20m h., 2,04m br.), die beiden Bilder der Galerie Liechtenstein sind nicht den vierten Teil so grofs, und man erkennt auch die Schwierigkeiten, die ihn die Herstellung einer so grofsen Landschaft gekostet hat. Das Bild hat denselben gebirgigen und romantischen Charakter wie die Landschaften seiner Vorgänger, Joachim Patinir und Hendrik met de Bles; vielleicht hat er auch in denselben Gegenden wie jene, an den Ufern der Maas, seine Studien gemacht; wie die nach seinen Landschaften gestochenen Blätter ausweisen, hat Coninxloo sehr häufig solche Darstellungen gegeben. Aber wir glauben nicht, dass er dieselben nur aus dem Grunde gemalt habe, weil sie schon vor ihm beliebt waren, oder weil er in der Natur ähnliche Gestaltungen beobachtet hatte. Vielmehr erscheint es wahrscheinlicher, dass er derartige Kompositionen mit ihren häufigen Überschneidungen des entfernter liegenden Terrains nur gewählt habe, um durch sie innerhalb der Grenzen seines Könnens zu verbleiben. Die Wiedergabe des allmäligen Überganges von dem einen Plan in den anderen, macht ihm noch Schwierigkeiten und darum verzichtet er darauf. Die Einwirkung von Luft und Licht auf das Erscheinen der Gegenstände, die Abtönung der Farben der Natur in

[1]) H. Hymans. Le Livre des peintres de Carel van Mander, II, Paris 1885, p. 121, führt 16 Stiche an, die zumeist von Nicolas de Bruyn nach den Landschaften des Coninxloo gestochen sind. Die Anzahl dieser durch den Stich erhaltenen Landschaften ist jedoch um drei zu verringern, die von drei anderen nur durch die figürliche Staffage unterschieden sind. Da die Originale, nach denen die Landschaften gestochen sind, mit Ausnahme eines einzigen, des Dresdener Bildes, noch nicht wieder aufgefunden sind, lässt sich auch nicht entscheiden, ob Coninxloo die betreffenden Landschaften jedesmal nur wiederholt und mit anderer Staffage versehen hat, oder ob erst der Stecher die Verdoppelung verursacht hat. Die Landschaft ist jeweilig dieselbe in den Stichen: Barmherziger Samariter und Heilung vom Blutfluss, Judas und Thamar und Jagd, sowie Parisurteil und Heilung des Blinden.



grölserer Entfernung mochte er wohl mit dem Auge in richtiger Weise empfunden haben, ohne dass er die Fähigkeit besafs, das Gesehene in naturgetreuer Weise nachzubilden. Er versucht aber, den Erscheinungen in der Natur möglichst nahe zu kommen, und dies erreicht er einerseits durch die Beschränkung auf die Darstellung von »Interieurs im Freien«, See- und Waldlandschaften mit abgeschlossenem Hintergrund, anderseits — bei der Wiedergabe von Fernsichten — durch eine kulissenartige Komposition seiner Landschaften. In der erstgeschilderten Art sind seine späteren beiden Wiener Bilder, in der zweiten ist das Dresdener Bild gemalt; die Stiche von N. de Bruyn und von Londerseel beweisen in beiden Fällen, dass er mehrfach die charakterisierten Kompositionsarten ausgeführt hat.

Die Einführung der drei Gründe mit den »drei Tönen« braun, grün und blau ist neuerdings wiederholt als das Charakteristikum des bedeutendsten Fortschritts in der niederländischen Landschaftsmalerei bezeichnet worden. Ich glaube nicht, dass die ersten Neuerer, die das unnatürliche Emporsteigen der Gründe abschafften, die das Verschwimmen der Umrisse in der Ferne erkannt hatten, die das Verblassen der Farben zuerst zum Ausdruck brachten, die aber noch mit den Schwierigkeiten der Darstellung, besonders der atmosphärischen Erscheinungen, kämpfen mussten, sich bewusst waren, dass sie in ihren künstlerischen Bestrebungen nach einer Schablone arbeiteten. Erst ihre Nachtreter haben die Neuerung schematisch, schablonenhaft und manieristisch ausgebildet. Coninxloo's Dresdener Landschaft von 1588 ist die erste, auf der sich, im Vergleich zu seinen Vorgängern, eine natürlichere Abtönung der drei Gründe bemerken lässt. Nur fehlt ihm noch die Fähigkeit, diese Abtönung auf demselben Plan zum Ausdruck zu bringen, und darin erblicken wir die Ursache für den gebirgigen Charakter und die kulissenartige Anlage seiner Landschaften, sowie für sein Vermeiden eines freien Blickes über das flache Land.

Wir können auf dem Dresdener Bilde ganz deutlich fünf über die ganze Fläche gehende Kulissen unterscheiden, von denen jedesmal die vordere die dahinterliegende an einzelnen Stellen überschneidet, indem sie sich besonders an der rechten und linken Seite des Bildes erhebt, in der Mitte regelmäfsig tiefer wird und so die dahinter liegende Kulisse sichtbar werden lässt. Einmal vermittels dieser Durchblicke, dann aber auch dadurch, dass der vorderste Plan in beträchtliche Höhe verlegt ist, wird unter Vermeidung des fehlerhaften Emporsteigens des Hintergrundes der früheren Landschaftsmalerei eine weitreichende Fernsicht geboten.

Die Kulissen I und II bilden den Vordergrund und gleichzeitig den Rahmen für die Darstellung eines mythologischen Vorganges. In der Kulisse I wird auf leicht geschwelltem Hügel der Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas in zwei spannenhoben Figuren geschildert. Die linke Ecke ist von kräftigen, tiefbeschatteten vollbelaubten, die ganze Höhe des Bildes einnehmenden Bäumen ausgefüllt, während in der rechten Ecke ein von Bäumen gleicher Art beherrschter Hügel in tiefem Braun eine Kelleranlage erblicken lässt und zu der Kulisse II übergeht. Die Darstellung des Bodens und der Bäume steht in schöner Harmonie mit den vorzüglich ausgeführten Figuren. Aber schon die Kulisse II steht, wie alle darauf folgenden, in keiner organischen Verbindung mit Kulisse I. Nur durch eine weit gröfsere Entfernung als die gewollte, würde sich der viel kleinere Mafsstab ihrer landschaftlichen und figürlichen Motive erklären lassen. Schon auf der Kulisse I sehen wir in der linken Ecke im Dunkel des Waldes im Widerspruch mit den hohen Gestalten der Mitte, die kleine Figur des Barbiers, der in ein Loch der Erde sein Geheimnis von Midas' Eselsohren hineinruft. In gleicher Weise ist auf dem zur Kulisse II hinüber-

geführten Hügel rechts als Ausklang des Hauptvorgangs eine Gruppe unverhältnismäfsig kleinerer Figuren um einen flöteblasenden Faun gelagert; auch die sie beschattenden Bäume sind bedeutend kleiner angelegt. In der Mitte des Bildes verschwindet die Kulisse II unter dem sie überragenden Hügel von I, und erhebt sich erst wieder auf der linken Seite zu einem schroff emporragenden Felsen, der mit einem Haus geschmückt ist. Der Übergang zu der Höhe dieses Felsens von Kulisse I aus wird in gewaltsamer Weise durch einen in gewundenen Linien emporsteigenden Weg angebahnt.

Da nun der Mittel- und Hintergrund im grofsen Ganzen richtig in perspektivisch sich verkleinerndem Verhältnis zu Kulisse II ausgeführt sind, so fällt notwendig die Kulisse I mit ihrer figürlichen Staffage vollständig aus dem Bilde heraus. Man könnte sagen, die Figuren und Bäume des vordersten Planes sind für die Landschaft zu grofs, richtiger aber ist, dass es Coninxloo nicht verstanden hat, die Landschaft in dem Gröfsenverhältnis der Kulisse I weiterzumalen. Seine ganze Richtung zeigt vielfach noch den Charakter der Miniaturmalerei.

Als Coninxloo an die Aufgabe herantrat, eine so grofse Fläche wie die unsere mit einer Landschaft auszufüllen, eine Aufgabe, die er sich, wie wir aus Mander ersehen, mehrfach gestellt hat, da hatte er jedenfalls auch die Absicht, das Bild in grofsen Zügen auszuführen. Aber die Ausführung dieser Absicht scheitert an seinem Können, und er sieht sich gezwungen, den in Kulisse I angeschlagenen vollen Ton aufzugeben und das Bild mit einer Fülle von in kleinen Verhältnissen ausgeführten Einzelmotiven auszustatten, von denen jedes schon an und für sich zu einem Landschaftsbilde ausgereicht haben würde. Die gleiche Schwäche zeigen auch mehrere seiner durch den Stich vervielfältigten Landschaften, so besonders die beiden doppelt ausgeführten Landschaften mit dem Urteil des Paris bez. der Heilung des Blinden und mit der Jagd bez. der Erzählung von Juda und Thamar. Durch das Aneinanderreihen so vieler einzelner Motive wird die Komposition unorganisch und die Landschaft erhält einen Charakter, der mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Aber das, was die verschiedenartigen nebeneinanderstehenden Motive zu einer Einheit verschmilzt, ist der gemeinsame Ton, in den die auf gleicher Linie befindlichen Motive der zurückweichenden Pläne eingehüllt werden.

Der Mittelgrund unseres Bildes ist wieder in zwei Kulissen eingeteilt. Die Kulisse III zeigt auf der rechten Seite, hinter der gelagerten Gruppe, einen Waldsaum mit lauschendem Reh, der durch einen Lichtblick ein helleres Grün bekommt, es folgt dann nach links ein hervorragend schön ausgemalter Wasserfall, der das Ende eines vom Hintergrunde aus höchster Höhe herabstürzenden Gebirgsbaches bildet, durch den wiederum in gewaltsamer Weise der Übergang zu Kulisse IV und V gebildet wird. Daran schliefst sich nach der Mitte zu ein schroff sich erhebender Fels mit Haus und in halber Höhe davorliegender tiefdunkelgrüner Baumgruppe. Die Mitte der Kulisse wird eingenommen von einer tief blaugrünen Wiese, mit dieselbe durchschneidendem Bach und mit Brücke. Nach links zu auf halber Höhe des Felsens der Kulisse II und hinter diesem verschwindend, erstreckt sich ein umzäunter Garten in gleicher Farbe mit Häusern, in den wir von dem erhöhten Standpunkte des Vordergrundes aus hineinblicken können.

Die Kulisse IV hat auf ihrer rechten Seite zwei mächtig emporragende Bergkuppen mit dazwischenliegender Schlucht, durch welche der erwähnte Gebirgsbach herabschiefst. In der Mitte (von dem Fels der Kulisse III ab) erblicken wir eine Waldlichtung mit mehreren Häusern, Menschen und Federvieh. Das Laub der

Bäume hat um eine Nüance helleres Blaugrün, die Baumstämme sind nicht mehr braun, sondern grünlich. Die linke Seite wird von den davor liegenden Teilen der Kulisse II und III verdeckt.

Der Hintergrund der Landschaft wird gebildet von Kulisse V. Diese zeigt rechts hinter der Schlucht eine Bergspitze mit Rundtempel und Brücke über den Bach und in der Mitte des Bildes eine weite Fernsicht, die links von tiefblauen, nach der Mitte zu flacher werdenden Bergen begrenzt ist. Ein zu einem Inselbecken sich erweiternder Fluss durchzieht die weite Landschaft, Insel und Flussufer sind reich mit menschlichen Wohnungen bebaut, von den blauen Bergen des Hintergrundes senken sich einzelne Höhenzüge bis zu den Ufern des Flusses herab. Das Blaugrün der Niederung ist um einen Ton heller und fahler und wird unterbrochen von einer in lichtem Grün erscheinenden beleuchteten Wiese. Die Häuser der Ferne zeigen teils matte graubraune Färbung, teils sind sie in derselben fahlen Farbe wie die Niederung ausgeführt. Von den tiefblauen Bergen am Horizont hebt sich der bewölkte Himmel in grauer Farbe ab und zeigt einzelne beleuchtete Wolken und hellblaue Durchblicke.

Die wichtigsten und für Coninxloo's Kunstweise bezeichnendsten Erscheinungen unseres Bildes sind nun die folgenden: Neu ist die Einführung der horizontalen Perspektive, beibehalten ist die gebirgige Natur der Landschaft mit ihrer Fülle von Einzelmotiven. Wenn wir diesen Zug durch das Unvermögen unseres Künstlers erklärt haben, das Zurückweichen des Bodens im flachen Land durch allmälige Abtönung der Farben wiederzugeben, so ist doch zum ersten Male überhaupt eine Abtönung durchgeführt, und zwar stufenweise unter Einführung einer kulissenartigen Komposition. Die drei Töne erscheinen noch nicht in der scharfen Trennung, wie sie die späteren meist von Italien beeinflussten Künstler durchgeführt haben. Der beschattete Vordergrund wird am Boden rechts in tiefbrauner, in der Mitte in bräunlichgrüner und im Laubwerk in tiefblaugrüner Farbe angelegt, der Mittelgrund ist von einem immer heller werdenden Blaugrün erfüllt, das in der Ferne des Hintergrundes von tiefem Blau abgelöst wird. Die Landschaft erscheint fast durchweg in gleichmäfsiger Beleuchtung, weil durch starke Gegensätze in Licht und Farbe das Unorganische ihrer Komposition deutlich zu Tage getreten wäre, doch ist versucht, durch an verschiedenen Stellen angebrachte Lichtblicke einige Abwechslung in die Färbung zu bringen. Aufgegeben ist die zeichnerische, mit spitzem Pinsel ausgeführte Detaillierung, nur der vorderste Plan behält diese Art noch bei in Pflanzen und Tieren. Die Bäume des Vordergrundes haben volle dichte Kronen, erst im zweiten Grund zeigt sich die von Mander dem Künstler als Neuerung zugeschriebene büschelartige Behandlung des Laubwerks. Viel schärfer betont erscheint diese büschelartige Behandlung in den Stichen nach seinen Landschaften, besonders da, wo das Laub von einem Lichtstreifen erhellt wird. Der Landschaft Coninxloo's von 1588 fehlt noch der grofse, freie Zug der Natur, die Breite der Behandlung, die volle Wahrheit der Farbentöne.

Wir haben seither die figürliche Staffage unseres Bildes unberücksichtigt gelassen. Wenn auch die kleinen Figuren des Mittelgrundes von unserem Künstler selbst ausgeführt sein dürften, so ist doch zweifellos, dass die grofsen Gestalten des Vordergrundes von anderer Hand herrühren. Dass der von Mander als der Maler der Figuren seiner Bilder genannte Martin van Cleve an unserer Landschaft nicht mehr beteiligt gewesen sein kann, ist durch die Auffindung seines Todesdatums vom Jahre 1581 erwiesen.[1]) Da

[1]) Branden a. a. O.

das Bild höchst wahrscheinlich in Frankenthal angefertigt wurde, so müsste ein dort wohnhafter oder dorthin gleichfalls verzogener Maler der Urheber sein. Von den im Frankenthaler Kirchenbuche angeführten Malern, Jan van Bossche und Daniel de Weerdt, ist nichts erhalten, aus dem wir auf die Ausführung jener Figuren schliefsen dürften. Am meisten Ähnlichkeit zeigen unsere Figuren mit der Manier des Cornelis Cornelissen von Harlem, aber dieser Künstler ist nach Mander nicht aus seiner Vaterstadt herausgekommen. Mander selbst hat, als er im Jahre 1583 nach Harlem kam, dort mit ihm in persönlichem Verkehr gestanden und zusammen mit ihm und Goltzius eine Zeit lang eine Akademie gehalten. Wie lange dies gedauert hat, wird nicht angegeben, auch wissen wir nicht, wie lange sich damals Mander in Harlem aufhielt. Nach van der Willigen war Cornelis Cornelissen ein Sohn von Cornelis Thomass und dieser wird in Harlemer Urkunden in den Jahren 1590, 1591, 1593, 1594, 1596 und dann wieder 1614—1619 aufgeführt.[1])

Auffallend ist, dass in dem Frankenthaler Kirchenbuche ein Cornelis Cornelissen, Sohn von Willem, 1593—1607 mehrfach vorkommt, ebenso wie einige andere Mitglieder dieser Familie. Sollen wir hierbei nur an eine zufällige Übereinstimmung der Namen glauben, oder sind wir berechtigt zu der Annahme, dass der Harlemer Cornelis Cornelissen Sohn von Thomas mit den Mitgliedern der gleichnamigen Frankenthaler Familie in Verwandtschaft gestanden habe und in Folge dessen vorübergehend dorthin gekommen sei? Jedenfalls erscheint es notwendig, diese Frage mit in Betracht zu ziehen, nachdem auch eine Autorität, wie Wilhelm Bode, bei seiner letzten Anwesenheit in Dresden die Ansicht aussprach, dass Cornelis Cornelissen als der Urheber der Figuren in Coninxloo's Landschaft zu betrachten sei.

Nach Manders Schilderboeck wurde die neue Art der Landschaftsmalerei, wie sie Coninxloo zuerst angeschlagen hatte, in Holland sehr bald allgemein nachgeahmt. Dass aber auch in Antwerpen und in Frankenthal sich Künstler fanden, die den von jenem zuerst betretenen Weg in glücklichster Weise weiter verfolgten, das beweisen die erhaltenen Werke eines Jan Brueghel, Pieter Schoubroeck und Anderer. Mander berichtet, dass schon in Antwerpen unser Meister in Pieter Brueghel d. J. einen Schüler hatte, und nach derselben Quelle, was aber nach de Roevers Untersuchungen wenig wahrscheinlich ist, wäre Coninxloo der Oheim von Pieter und Jan d. Ä. gewesen. Pieter Brueghel kann von seinem Meister nur die elementaren Anfänge im Malen erlernt haben; wie seine Bilder ausweisen, ist er später ein Nachahmer der Richtung seines Vaters, Pieter Brueghel d. Ä., geworden. Anders ist es mit seinem Bruder Jan. Dieser, geboren zu Brüssel im Jahre 1568, ging, nach Mander, zuerst bei Peter Goetkint in die Lehre, der aber schon den 15. Juli 1583 verstarb, und es findet sich nirgends ein Eintrag, bei welchem Meister er nach dem Tode seines ersten Lehrers eingetreten ist.[2]) Aber er konnte doch unmöglich seine Lehrzeit schon so früh vollendet haben. Liegt die Annahme nicht nahe, dass seine Mutter ihn bei demselben Meister in die Lehre gab, bei dem sie schon ihren älteren Sohn, Pieter, hatte lernen lassen? In jungen Jahren trat Jan seine Reise nach Italien an, und er soll sich unterwegs eine Zeit lang bei seiner Schwester in Köln aufgehalten haben; erst im Jahre 1593 können wir seine Anwesenheit in Italien nachweisen. Der Weg, den Jan Brueghel nach Italien hin verfolgte, musste ihn über Frankenthal führen,[3]) wo

[1]) A. van der Willigen. Les artistes de Harlem. Harlem und Haag 1870. S. 114—115.

[2]) Branden a. a. O. S. 444.

[3]) Vergl. Sandrart. Teutsche Academie 1675. Anhang, Biographie Sandrarts S. 12.

unter der grofsen Anzahl seiner Landsleute Coninxloo schon ansässig war. Mag nun Jan Brueghel erst in Frankenthal oder schon in Antwerpen mit Coninxloo zusammengekommen sein, mag er sein direkter Schüler gewesen sein oder nur durch Atelierbesuch und Kenntnis seiner Bilder seine Art und Auffassung kennen gelernt haben, zweifellos ist er von dem älteren Meister beeinflusst worden und hat dessen Fortschritte in der Landschaftsmalerei sich zu eigen gemacht. Er hat, wie jener, die Vorliebe, auf dem vordersten Plan Pflanzen und Tiere in feinster Weise auszumalen, er hat vor Allem dieselbe Art der Abtönung der Farben in der Ferne des Mittel- und Hintergrundes und die büschelhafte Anlage des Laubwerks der Bäume. In einigen Punkten aber hat er seinen Meister überflügelt. Jan Brueghel ist der erste, der es verstanden hat, in leisen Übergängen die allmälige Abtönung der Farben bei zurükweichender Ferne auf dem flachen Felde zum Ausdruck zu bringen. Nachdem er einmal diese Schwierigkeit überwunden hatte, war er auch in der glücklichen Lage, auf die gebirgige Natur der Landschaft verzichten zu können, die seinem Vorgänger, wie wir oben gezeigt haben, noch ein Bedürfnis gewesen war. In Folge dessen haben auch Brueghels Landschaften einen viel ruhigeren und organischeren Charakter. Und noch einen zweiten Vorzug besitzen seine Kompositionen. Wenn er auch noch mit Coninxloo die Vorliebe teilte für die Ausstaffierung der Landschaft mit biblischen, historischen und mythologischen Scenen, so rückt er doch mehr wie dieser die Darstellungen aus dem Leben der mit dem heimischen Boden verwachsenen Bewohner, Schilderungen des Reise-, Jagd- und Landlebens in den Vordergrund; und so weifs er Staffage und Landschaft zu einer harmonischeren Gesamtwirkung zu vereinigen.

Ein anderer Nachfolger Coninxloo's in Antwerpen war Joos de Momper. Dieser, älter als Jan Brueghel, schon 1564 in Antwerpen geboren,[1]) hat vermutlich auch noch mit dem Begründer der ganzen Richtung in persönlicher Berührung gestanden. Es ist sehr unwahrscheinlich, jedenfalls aber noch nicht nachgewiesen, dass de Momper jemals sein Vaterland verlassen hat, und es ist darum auch sehr gewagt, wenn Rooses[2]) ihn zu einem Nachfolger des sein ganzes Künstlerleben in Italien wirkenden Paul Bril zu machen versucht. Auch will Rooses fälschlicherweise alle Neuerungen Coninxloo's auf den italienisierten Niederländer zurückführen. Während wir aber in dem Dresdener Bilde von 1588 den sprechenden Beweis vor Augen haben, der durch die Aussagen des Lampsonius und des Mander noch unterstützt wird, dass Coninxloo der Bahnbrecher der neuen Auffassung in der Wiedergabe der landschaftlichen Natur gewesen ist, so zeigt unter den frühesten Bildern des Paul Bril dessen Dresdener Landschaft von 1600 eine ungleich geringere Fähigkeit, die Abtönung der Farbe zum Ausdruck zu bringen. Erst auf seinen viel späteren Gemälden erkennen wir, dass Paul Bril die von dem um zehn Jahre älteren Coninxloo ausgehende Neuerung mit Glück weiter ausgebildet hat. Was aber den Antwerpener Maler Joos de Momper angeht, so ist dieser ein wenig origineller Meister gewesen, der den überkommenen romantischen Zug der Landschaft in der Regel beibehalten hat, und bei dem sich zuerst die natürlichere Abtönung der Farben zur Manier ausgebildet zeigt. Er führt meist in den drei Gründen eine scharfe Trennung der drei Töne, braun, grün, blau, durch, die einen unwahren Eindruck macht.

[1]) Branden a. a. O. S. 310.

[2]) Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber. München 1881, S. 118 ff.

Aus der zweiten Periode von Coninxloo's Wirksamkeit, aus der Zeit seines Aufenthalts in Frankenthal haben wir zunächst seinen Schüler Pieter Schoubroeck anzuführen. Über das Leben des letzteren war seither so gut wie nichts bekannt; nach dem Charakter der von ihm bekannten Werke versetzte H. Riegel 1882 »den ausgezeichneten Künstler« ganz richtig in die Nähe von Jan Brueghel und David Vinckboons;[1]) wenn aber Eisenmann in dem neuen Katalog der Kasseler Gemälde-Galerie seine Verwunderung darüber ausspricht, »dass sein Name weder von den Antwerpener Liggeren, noch von M. Rooses oder J. van den Branden in ihren Monographien der Antwerpenschen Malerschule genannt wird«, so erklärt sich das Rätsel einfach daraus, dass Pieter Schoubroeck niemals sich in Antwerpen aufgehalten hat. Seine Verwandtschaft mit Jan Brueghel und David Vinckboons aber ist herzuleiten aus der gemeinsamen Anlehnung an denselben Lehrmeister, Coninxloo. Aus dem Frankenthaler Kirchenbuch erfahren wir über die Familie Schoubroeck das Folgende: Schon unter den ersten Einwohnern von Frankenthal findet sich ein Ehepaar Niclaes und Daniela Schoubroeck, das im Jahre 1566 den 21. Juli eine Tochter, Maria, taufen lässt. Der Vater Niclaes van Schoubroeck wird aufserdem noch am 12. April 1566 als Taufzeuge und am 11. November 1567 als Trauzeuge angeführt. Falls nun der zuerst als Trauzeuge am 2. September 1587 genannte Niclaes Schoubroeck, Pfarrherr in Hessen, mit dem oben erwähnten identisch ist, so muss er sich in der Zwischenzeit zum zweiten Male verheiratet haben. Des Pfarrherrn Hausfrau, Clarhen, wird zuerst am 1. September 1585 als Taufzeuge erwähnt, und sie verheiratet sich nach dem Tode ihres Mannes von Neuem an Pieter Masereel in Oggershausen am 6. Oktober 1596. Wir vermuten darnach, dass Niclaes Schoubroeck, der Vater unseres Künstlers, zwischen den Jahren 1567 und 1586 zu Oggershausen bei Marburg als Pfarrer angestellt war, und dass dort seine (im Frankenthaler Kirchenbuch unter den Täuflingen nicht aufgeführten) Kinder zur Welt gekommen sind. Von diesen verheiratet sich seine Tochter Susanna am 1. Januar 1596 mit Jacob Lotter, sein Sohn, Pieter, der Maler, am 6. Februar 1598 mit Catalyne Caimox, der Tochter von Cornelis Caimox, Bürgers zu Nürnberg, ferner sein Sohn Antoni am 28. Mai 1608 mit der Bürgerstochter Susanna van Daalen, und endlich sein letzter Sohn Samuel am 26. Februar 1616 mit Susanna Claasen, der nachgelassenen ehelichen Tochter von Pieter Claasen, gewesenen Bürgers zu Antwerpen. Ein jedes dieser vier Kinder des hessischen Pfarrherrn hat in seiner Ehe in der Frankenthaler Gemeinde wiederum vier Kinder taufen lassen. Die Kinder des uns hier allein interessierenden Pieter Schoubroeck sind: Pieter, getauft den 16. November 1600 (bei welchem Akt des Kindes Grofsmutter, Clarhen, Witwe Masereel, als Zeuge angeführt wird), ferner Gertruydt, getauft den 5. Dezember 1602, Pieter, getauft den 28. April 1605 und Joannes, getauft den 10. Mai 1607.

Während bei diesem letzten Taufakte der Vater Pieter noch als lebend eingetragen ist, finden wir schon im Jahre 1608 mit dem Zusatz incerti temporis seine Witwe, Catalyne Caimox, von Neuem verlobt oder verheiratet mit Christophel Grael.

Aus allen diesen Angaben geht also hervor, dass die Familie unseres Künstlers seit dem Jahre 1586 und vielleicht auch schon einige Jahre vorher in Frankenthal wieder ansässig geworden war, und dass dort der Maler Pieter Schoubroeck seit dem Beginn des Jahres 1598 bis zu seinem Tode zwischen 1607 und 1608 verheiratet gelebt hat. Wann aber Pieter das Licht der Welt erblickt hat, darüber fehlen noch

[1]) H. Riegel. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin, 1882. II, 87/8.

sichere Nachrichten; von den Angaben bei Brulliot, Nagler u. A. erscheint jedenfalls falsch das Jahr 1642, annähernd richtig aber das Jahr 1577. Füfsli und nach ihm Nagler, berichten, dass Pieter Schoubroeck sich 1597 in Nürnberg aufhielt, wo P. de Praun mehrere Bilder von ihm kaufte, und nach Murr wäre P. de Praun, der bekannte Nürnberger Sammler, in Bologna mit Pieter Schoubroeck, Lucas Valckenborch und Anderen zusammengekommen.[1]) Was an diesen Angaben wahres ist, lässt sich nicht mehr ermitteln. Dass Schoubroeck in Italien gewesen sei, scheint auch aus dem gelegentlichen Vorkommen von antiken Bauresten auf seinen Bildern hervorzugehen. Auch in Nürnberg scheint sich Schoubroeck aufgehalten zu haben, denn sein Schwiegervater, Cornelis Caimox, der sich allerdings schon im Jahre 1580 in Frankenthal niederliefs und dort 1588 starb, wird in unserem Kirchenbuch als Bürger zu Nürnberg aufgeführt, und ebenso werden seine fünf Kinder, die sich zu Frankenthal zwischen den Jahren 1588 und 1598 verheirateten, jedesmal als Kinder des Cornelis Caimox, Bürgers zu Nürnberg, eingetragen. Auch scheinen späterhin wieder Angehörige der Familie Caimox nach Nürnberg zurückgekehrt zu sein. Ein Balthasar Caimox lässt im Jahre 1590 ein Kind taufen, vermutlich ist dies derselbe dieses Namens, der im Jahre 1618 die Ornamentstiche von Paul Flind in Nürnberg in Verlag hatte.

Von den Gemälden des Pieter Schoubroeck ist zur Zeit nur eine sehr geringe Anzahl mit Sicherheit ihm zugewiesen worden, und gar manche mögen noch unter dem Namen der Gebrüder Brueghel und Anderer sich versteckt halten. Dass das neuerdings ihm wieder zugeeignete Dresdener Bild ganz zweifellos ein Werk unseres Meisters ist, obwohl nur die Anfangsbuchstaben seiner Namenszeichnung sich erhalten haben, das beweisen die Angaben des Frankenthaler Kirchenbuches, mit denen aufser dem Anfange des Namens auch die Ortsangabe und die Datierung des Bildes übereinstimmt. Da nun seine Eltern nachweisbar seit dem Jahre 1586 in Frankenthal ihren Wohnsitz genommen hatten, und da fernerhin er und seine übrigen Geschwister, sich späterhin in dieser Stadt verheirateten und dort wohnen blieben, so lässt sich mit Bestimmtheit annehmen, dass der junge Künstler hier auch den ersten Unterricht im Malen bekommen habe. Und der Charakter seiner Landschaften beweist wiederum, dass kein Anderer auf ihn eingewirkt haben kann als Coninxloo, der fast um dieselbe Zeit wie Schoubroecks Eltern nach Frankenthal übersiedelt war. Was von der Kunstweise des Lehrers erlernbar und übertragbar war, das findet sich auf den Bildern des jüngeren Meisters wieder, dabei bewahrt aber Schoubroeck seine künstlerische Eigenart. Seine Phantasie ist erfüllt von Kampf und Streit der Menschen, darum räumt er der figürlichen Staffage auf seinen Bildern einen ungleich breiteren Raum ein als sein Meister, der sich mit Vorliebe die Figuren von Anderen malen liefs. Nach dem Geschmacke seiner Zeit, sind die von ihm geschilderten Kampfscenen der vorgeschichtlichen und mythologischen Welt entnommen. Die Landschaft ist der Rahmen, in dem sich die wildbewegten Scenen abspielen, ja, die Landschaft wird von dem Streit der Menschen in Mitleidenschaft gezogen. Brennende Häuser und Städte verbreiten einen hellen Schein über die Gefilde, in denen das Lagerleben und Kriegsgetümmel in unzählbaren Situationen dargestellt wird. Mit minutiöser Genauigkeit malt er seine Figuren und erzählt mit epischer Breite, was sich weit ab von der Entscheidungsstelle des Kampfes ereignet. In der gleichen Weise malt er

[1]) Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg par Christophe Theophile de Murr. Nuremberg 1797, p. VII.

auch seine Landschaft; noch in der Ferne des Mittelgrundes lassen sich die verschiedenen Baumarten, Nadelholz und Laubholz, unterscheiden. Aber die büschelartige Anlage des Laubwerks hat er in nicht zu verkennender Weise von seinem Vorgänger angenommen, und in der gleichen Weise versteht er auch die Farben des Mittel- und Hintergrundes allmälig abzutönen, ja, wie das Dresdener Bild ausweist, schon auf demselben Plan. Nicht die gleiche Aufmerksamkeit wendet er der blauen Ferne des Hintergrundes und dem Himmel zu. Dagegen liebt er, seine Landschaften farbheller darzustellen, einzelne Büschel der Bäume des Vordergrundes werden von der Sonne gestreift, breite Flächen im Mittelgrund von ihr erleuchtet und beleben dessen blaugrüne Färbung, Nachtlandschaften, »Der Brand von Troja«, erinnern in ihrer künstlichen Beleuchtung an Bilder des Höllen-Brueghel.

Ein zweiter Frankenthaler Maler, der unter dem Einfluss der Richtung Coninxloo's gestanden hat, ist Antonis Mirou. Auch er liebt es, wie Schoubroeck und Brueghel, seine Bilder mit kleinen Figuren auszufüllen, in denen biblische Vorgänge, Schilderungen des Land- und Jagdlebens veranschaulicht werden. Seine Landschaften sind denen des Schoubroeck nahe verwandt, aber flauer in Ton und Färbung. Über seine Lebensschicksale war seither garnichts bekannt. Er war ein Sohn erster Ehe des Apothekers Hendric Mirou (Miroul, Miroulaeus), der als Zeuge bei Taufen und Eheschliefsungen in dem Frankenthaler Kirchenbuche zuerst den 29. Mai 1586 und zuletzt den 23. Oktober 1617 aufgeführt wird. Antonis hatte noch eine Schwester, Maiken, die sich den 31. Mai 1603 verheiratete, und einen Bruder, Gillis, geboren 1587, der früh gestorben ist. Vermutlich stammt aus derselben Ehe der in dem Jahre 1616 eingetragene Jaques Mirou. Der Vater Hendrik verheiratete sich zum zweiten Male am 2. Dezember 1590 und hatte aus dieser Ehe noch fünf Kinder. Antonis, der Maler, verheiratete sich am 8. Mai 1602 mit Susanna Coninxloo, der Tochter des im Jahre 1597 verstorbenen Jasper Coninxloo (siehe oben); Kinder scheinen aus dieser Ehe nicht entsprungen zu sein. Nach dem Jahre 1620 scheint Antonis Mirou von Frankenthal weggezogen zu sein, seine Frau wird am 8. August dieses Jahres zum letzten Mal als Taufzeuge angeführt. Wohin er sich dann begeben hat, ist bis jetzt noch unbekannt, nach der spätesten Inschrift auf dem Bestand des Berliner Museums an das Museum in Magdeburg abgegebenen Bilde ist er noch im Jahre 1653 am Leben gewesen.

Gleichzeitig mit Anton Mirou lebte in Frankenthal der aus Brüssel stammende Maler Hendrik van der Borcht. Seine Familie war in ihrer neuen Heimatstadt sehr zahlreich und ihre Nachkommen wohnten daselbst während des ganzen XVII Jahrhunderts. Hendrik verheiratete sich in Frankenthal am 14. Mai 1611 und hatte einen gleichnamigen Sohn, geboren den 8. März 1614, der ebenfalls Maler, später in die Dienste des Grafen Arundel trat. Von der gemeinsamen Thätigkeit der Maler Hendrik van der Borcht d. Ä. und Anton Mirou berichtet eine kleine und seltene, von ihnen beiden herausgegebene Schrift, gedruckt zu Frankenthal 1613, und von Hendrik v. d. Borcht mit Radierungen geschmückt, in welcher die Feste der Stadt Frankenthal gelegentlich des Einzugs von Friedrich V von der Pfalz mit seiner jungen Gemahlin Elisabeth, Prinzessin von Grofsbritannien, beschrieben werden.[1])

[1]) Kurtze und eigentliche beschreibung alles dessen, Was bei dem einritt defs Durchleuchtigst F. vnd H. H. Friederich Churf. Pfaltzg. bei Rhein, Hertzog in Beyern &c. miet derselben C. G.n Königlich Ehegemahl Fraw Elisabethen princefsin zu grofs Britannien, Zu Franckenthal ahngestelt vnd gehalten worden.

Gedruckt zu Frankenthal Anno 1613, p. 18, 19, 34.

Der damals auf dem Marktplatze aufgeschlagene grofse Triumphbogen war geschmückt mit den lebensgrofsen Bildnissen der gleichnamigen Vorgänger des Kurfürsten und mit je einem historischen Gemälde aus dem Leben dieser Fürsten. Auf einem zweiten von der Stadt erbauten Triumphbogen befand sich das Reiterbild Friedrichs V, »nach dem Leben geconterfeyt, durch Anton Miroul und Henrich von der Borcht, beyde hiesige Mahler, vnnd von denselben oben auff diesen Bogen mit verwilligung defs Ehrsamen raths Ihrer Chr. D. zu ehren gestelt, vnnd hernacher derselbigen zu Heidelberg vnterthänigst offerirt.«

Wenn nun auch die Frankenthaler Malerkolonie noch in den ersten Jahrzehnten des XVII Jahrhunderts in Ansehen und Blüte stand, so hatte doch ihr bedeutendster Meister, Coninxloo, die Stadt schon im Jahre 1595 wieder verlassen, und war nach Amsterdam verzogen, wo er bis zu seinem Tode, im Jahre 1607, ansässig blieb. Aus dieser dritten Periode seiner Wirksamkeit sind bis jetzt zwei Bilder bekannt, beide in der Galerie Liechtenstein in Wien, No. 751 und 753, beide bezeichnet und datiert, das eine aus dem Jahre 1598, das andere von 1604. Schon A. Bredius hat darauf hingewiesen, dass Gillis van Coninxloo in Amsterdam zu den flandrischen Künstlern gehörte, die hierhin eingewandert, »unter dem Einfluss der streng realistischen holländischen Kunst ihren Stil modifizierten und anfingen, mehr der Natur zu folgen.« Das zeigen auch unsere zwei Bilder; beide sind Waldlandschaften, der Meister heschränkt sich in ihnen auf die Wiedergabe der engeren Natur; sollte er von jetzt ab in richtiger Erkenntnis der Grenzen seiner Darstellungsfähigkeit den Blick über das weite Land vermieden haben? Auch unter den nach seinen Landschaftsbildern gestochenen Blättern befinden sich zwei Interieurs im Wald: Die Begegnung zwischen Jakob und Esau, und das Waldbild mit Kavalieren und Damen. Von den Wiener Bildern ist das eine, von 1598, eine dichte Waldlandschaft, in besonders kräftigen und frischen Tönen. Tiefbraunes Laub tragen die Bäume links im Vordergrund, daneben, besonders aber im Mittelgrund, zeigen sich frische hellblaugrüne Töne; einige Jäger beleben die Natur, die gleichsam freier aufzuatmen beginnt.

Mehr noch als dieses Bild aber ist die Waldlandschaft von 1604 ein Beweis dafür, dass unser Meister inzwischen freier, reifer und malerischer geworden ist. Das Bild ist tiefer und satter in den Farben. Vorne, links und rechts, stehen kräftige braune Bäume, durch die Mitte des Waldes zieht sich ein Weg, und wir gewinnen einen Durchblick auf ferne blaue Hügel. Noch ist das Laubwerk büschelhaft detailliert, aber es ist doch breiter und kräftiger entwickelt als das von 1598. Auch die Luft mit ihren satten Wolken und der tiefblauen Bergferne ist viel besser beobachtet. Die Landschaft zeigt unseren Meister auf der vollen Höhe seines Könnens, sie ist eine der bedeutendsten der Zeit.

Im Anblick der Vollendung Coninxloo's in diesem Bilde begreifen wir das Urteil Manders, wenn er sagt: »ich kenne in unseren Tagen keinen besseren Landschafter als ihn«, und wir verstehen es auch, dass in Holland die Maler sich ihn zum Vorbild nahmen und auf der Grundlage, die er geschaffen hatte, weiter fortfuhren.

Unter der lateinischen Widmung an Friedrich V und seine Gemahlin d. d. Franckothaliae 9. Augusti Anno 1613 verzeichnen sich als die Autoren der Festschrift: J. de. P. (Johann van den Popelieren?), Ant. Miroul und H. V. D. Borcht. Auch sind in dem Buche noch einige lateinische und deutsche Gedichte von Henricus Miroulaeus, dem Vater des Malers, abgedruckt.

Unter den jüngeren Landschaftern Amsterdams, schloss sich der aus Flandern stammende David Vinckboons ihm am engsten an, ja, er zeigt noch vielfach die ältere Manier des Meisters. Aufser diesem sind aber auch noch die Landschafter Hendrik Averkamp, Kerrincx und Esaias van der Velde u. A. zu seinen Nachfolgern zu rechnen, die ihm den ersten Anstofs zu ihren späteren Erfolgen zu verdanken haben. Neuerdings aber hat de Roever in seinen mehrerwähnten Untersuchungen nachgewiesen, dass die Thätigkeit von Hercules Seghers in eine viel frühere Zeit, als seither angenommen wurde, zu verlegen ist, ja, dass dieser hervorragende Landschafter, der auch von Elsheimer beeinflusst wurde, zu den direkten Schülern des Gillis van Coninxloo gerechnet werden muss.[1]) Von seinen Gemälden sind nur sehr wenige bekannt, auch seine Radierungen, in denen er sich als ein Vorläufer von Rembrandt zeigt, sind äufserst selten. Bredius[2]) erblickt die Bedeutung dieses Meisters darin, dass er, aus dem Boden der von Coninxloo eingeschlagenen Richtung herausgewachsen, »in dem Streben, nur die Natur, so wie sie ist, darzustellen«, die Landschaftsmalerei von allem Konventionellen befreite, und dass er bahnbrechend wirkte für die späteren holländischen Landschafter.

EIN BILDNIS DER ZWEITEN GEMAHLIN KAISER MAXIMILIANS, BIANCA MARIA SFORZA, VON AMBROGIO DE PREDIS

VON W. BODE

Seitdem in die Sammlungen der Ambrosiana, der grofsartigen Stiftung des kunstsinnigen Federigo Borromeo (nach beinahe dreihundert Jahren noch heute in mancher Beziehung ein Vorbild für unsere wissenschaftlichen und Kunst-Sammlungen) das Profilbildnis einer jungen Frau unter Leonardo's Namen eingereiht worden ist, war dasselbe neben Raphaels Karton zur Schule von Athen der Hauptanziehungspunkt in den leider so unfreundlichen, schlecht geordneten Räumen des alten Palastes. Unser verehrter Landsmann, der feinfühlige Kenner alter Kunst, Otto Mündler, den die ungünstigen Verhältnisse in der Leitung unserer deutschen Kunstsammlungen vor einigen dreifsig Jahren dazu gezwungen hatten, als Unterhändler für die Direktion der National Gallery in London den Grund zu der einzigen Stellung dieser Sammlung zu legen und später in Paris gewitzigteren Kunsthändlern mit Mühe Konkurrenz zu machen, sagt über dieses Profilbild, »dass es über alle Beschreibung schön und reizend und von einer Vollendung in der Ausführung, welche gar keinen anderen Gedanken als an Lionardo aufkommen lässt«. In der gleichen Empfindung hat Gaillard, der,

[1]) Oud Holland. III, S. 51, 52.

[2]) A. Bredius. Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. München, Amsterdam S. 11.

wie kein Zweiter die Gemälde aus der ersten Blütezeit der Malerei durch den Grabstichel zu übersetzen verstand und zugleich einer der strengsten Zeichner, wenn er die Natur wiedergab, die nebenstehende (S. 75) köstliche Zeichnung nach diesem Bilde angefertigt, welche die Gazette des Beaux-Arts vor zwei Jahren in dem Nachrufe an den grofsen Künstler nach dessen vorzeitigem Tode wiedergegeben hat.

Wie sehr dieser Eindruck noch bis vor Kurzem ein allgemeiner war unter Allen, die ein warmes Herz und offenen Sinn für alte Kunst haben, dafür habe ich selbst ein Zeugnis erhalten durch einen Studienfreund, Dr. Gustavo Frizzoni: als dieser nach seinen Universitätsstudien in Berlin in die Heimat zurückgekehrt war, sandte er mir die kleine Photographie jenes Frauenbildes, um durch diesen Inbegriff der grofsen keuschen Kunst Italiens meinen Sinn etwas abzulenken von den »derben Niederländern«, die es mir damals noch allein angethan hatten. Frizzoni hat seinen Zweck erreicht; ich bekenne mich heute gern als den wärmsten Verehrer der Kunst Italiens, ja ich bekenne mich auch nach wie vor als einen unbedingten Bewunderer jenes Profilbildes der Ambrosiana und möchte dem alten Freunde meinen Dank heute gerade dadurch abstatten, dass ich versuchen will, den Abtrünnigen wieder zu seiner alten ungetrübten Bewunderung dieses Bildnisses als eines Meisterwerkes des Leonardo zurückzuführen.

Die Urheberschaft Leonardo's an diesem Bild ist zuerst angezweifelt worden in Lermolieffs bekanntem Buche über die italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Lermolieff spricht sich hier (S. 456 f.) in einem Exkurse über den »unbekannten, von Leonardo indirekt beeinflussten Mailänder Ambrogio de Predis« in folgender Weise über das Frauenbild der Ambrosiana aus: »Diesem Ambrogio Preda erlaube ich mir, und zwar ohne Zaudern, auch das berühmte, von allen Schriftstellern über Kunst dem Lionardo da Vinci zugemutete Profilporträt der Bianca Maria Sforza in der Ambrosiana zu Mailand (daselbst irrigerweise Beatrice Sforza genannt) zurückzustellen. Ambrogio Preda dürfte die hohe Dame in diesem Porträt als Braut des Kaisers, also im Jahre 1493, dargestellt haben. Sie trägt denselben Perlenschmuck am Halse und auf der Brust (wahrscheinlich das Geschenk ihres kaiserlichen Bräutigams) wie auf der Federskizze in der Akademie von Venedig. — Im Jahre 1525 befand sich dies Bild im Besitze des Taddeo Contarino in Venedig und wurde vom Anonymus des Morelli folgendermafsen beschrieben: »El retratto in profilo insino alle spalle de Madonna . . . . fiola del signor Lodovico da Milano maritata nello Imperatore Massimiliano fu de mano de . . . . . Milanese.« Der Name des Malers war dem Anonymus, vielleicht selbst dem Besitzer unbekannt, es kam jedoch damals in Venedig keinem Kunstfreunde in den Sinn, jenes Bildnis Lionardo da Vinci zuschreiben zu wollen.«

Die Ansicht Lermolieffs über den Urheber des Bildes hat Frizzoni in seiner Ausgabe der Werke des Anonymus vom Jahre 1884 zur seinigen gemacht; freilich, indem er sie in seiner vorsichtigen Weise nur als wahrscheinlich hinstellt, während er in der Dargestellten gleichfalls ohne jeden Zweifel die Bianca Maria Sforza erkennt.

Diese Benennung habe ich vor einigen Jahren, bei Besprechung eines dem Boltraffio zugeschriebenen Profilporträts einer jungen Frau in Oldenburg (»Bilderlese« S. 11 ff.) aus der Verschiedenheit der Typen in jenem Bilde der Ambrosiana und in der Zeichnung in Venedig zu widerlegen gesucht; ein Versuch, der wohl an der ablegenen Stelle nicht beachtet worden ist, da nach wie vor das Bild der Ambrosiana als Porträt der Bianca Maria angeführt wird. Die Auffindung eines gröfseren Profilbildes einer jungen Dame in reichem Schmuck durch einen unserer

Berliner Sammler, der jetzt der glückliche Besitzer dieses Bildes von tadellosester Erhaltung ist, und die treffliche Wiedergabe desselben in Heliogravüre durch Hanfstängl, deren Beigabe zu diesen Zeilen wir der Freundlichkeit des Urhebers verdanken, giebt mir Gelegenheit, auf meine Bedenken an Lermolieffs Bestimmung zurückzukommen.

Die Grundlage für Lermolieffs Benennung des Ambrosiana-Profils bildet, wie seine Worte ergeben, die Zeichnung der Akademie in Venedig unter dem irrtümlichen Namen Leonardo, in welcher sich neben dem Brustbild des Kaisers Max das Brustbild einer jüngeren Frau im Profil findet. Hier auf die Gemahlin des Kaisers zu schliefsen, zumal beide Porträts in gleicher Gröfse und (obgleich nach derselben Seite sehend) wie Gegenstücke gezeichnet sind, ist allerdings sehr naheliegend. Hat nun das Profil dieser Zeichnung wirklich so überzeugende Ähnlichkeit mit dem Profilbild in der Ambrosiana, dass man auf dieselbe Persönlichkeit schliefsen darf? Ich sehe so wenig Ähnlichkeit zwischen beiden, dass ich gar nicht begreife, wie man jenen Schluss hat ziehen können. Statt der kleinen, gewölbten Stirn in Preda's Zeichnung zu Venedig zeigt das Profilbild der Ambro siana eine hohe, gerade Stirn, statt der fein gebogenen Nase eine längliche Nase mit rundlicher, vorspringender Spitze, statt der kräftigen Lippen, die fast gerade übereinander stehen, fein geschwungene Lippen, von denen die obere stark vorspringt. Man wird mir vielleicht entgegnen: eine so winzig kleine Zeichnung, wie die des Preda in der Akademie zu Venedig, lässt überhaupt ein sicheres Urteil über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit nicht zu. Nun, zum Glück ist uns, wenn auch (meines Wissens) nicht das Original, so doch eine fast gleichzeitige deutsche Kopie des Gemäldes erhalten, für welches die Zeichnung in Venedig die erste Skizze bildete. Diese leicht kolorierte Zeichnung befindet sich unter dem (wohl nicht zu rechtfertigenden) Namen Amberger im Berliner Kupferstichkabinet. Dass dieselbe nach einem Gemälde und nicht etwa nach jener kleinen Zeichnung in Venedig angefertigt wurde, ergiebt sich schon daraus, dass der Kopist sich die Farben des Bildes, soweit dieselben nicht auf der Zeichnung in leichten Tönen angedeutet sind, durch Beischriften in deutscher Sprache notiert hat. Ein Blick auf diese Zeichnung überzeugt von ihrer Übereinstimmung mit der kleinen Preda'schen Zeichnung in Venedig und setzt die von uns eben betonte Verschiedenheit in den Typen dieser Dame und des in dem Gemälde der Ambrosiana dargestellten jungen Mädchens in das schärfste Licht.

Um die Nachprüfung zu ermöglichen, gebe ich hier die Nachbildungen von allen drei Bildnissen; die Berliner Zeichnung fast auf ein Drittel verkleinert. An der Hand dieser Abbildungen ist nun die Frage nach der Persönlichkeit der Dargestellten auf dem Gemälde im Berliner Privatbesitz, wie es die beiliegende Tafel wiedergiebt, ohne Schwierigkeit beantwortet: wie in der Preda'schen kleinen Zeichnung in Venedig, wie in der deutschen Kopie nach dem verschollenen Gemälde Preda's, so ist auch hier Bianca Maria Sforza dargestellt, die schon der Wahlspruch MERITO ET TEMPORE in ihrem reichen Haarschmuck als eine Sforza verrät, deren Züge uns aus den Bildnissen in Schloss Ambras und in Innsbruck, aus der Bronzestatue am Grabmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, wie aus der kleinen Medaille, auf der sie neben ihrem Gatten Maximilian dargestellt ist[1]),

[1]) Abgebildet auf Taf. XXXIII des dritten Jahrgangs dieser Zeitschrift. Friedlaender beschreibt diese als ein Werk des Francesco Francia, während dieselbe jetzt als die Arbeit eines Mantuaner Künstlers nachgewiesen ist, der 1506 im Dienste Kaiser Maximilians an der Münze in Hall in Tirol beschäftigt war.

hinreichend bekannt sind, auch wenn sie nicht schon die Ähnlichkeit mit ihrer Mutter Bona, der Gattin des Galeazzo Maria Sforza, verriete. Das Berliner Gemälde stellt dieselbe etwa im Alter von zwanzig oder von einigen zwanzig Jahren dar; das Bild ist also, da Bianca Maria 1472 geboren wurde, etwa 1493 gemalt, zu der Zeit, als sie sich mit Kaiser Maximilian verlobte, den sie im folgenden Jahre heiratete und nach Deutschland folgte. Dass das Bild noch vor der Vermählung entstand, geht schon daraus hervor, dass sie nur den Wahlspruch ihrer Familie führt; auf den Brautstand deuten vielleicht die Nelken, die sie in den prachtvollen Gürtel gesteckt hat.



Bianca Maria Sforza.
Zeichnung des A. de Predis in der Akademie zu Venedig.

Wer kann aber jenes junge Mädchen sein, das in dem Profilporträt der Ambrosiana dargestellt ist? Dass sie aus reichem, vornehmem Geblüt ist, beweist ihre Tracht, ihr reicher Schmuck; dass sie eine Sforza, Gattin oder Tochter eines Sforza ist, wird schon durch den Umstand wahrscheinlich, dass sich das Bild in Mailand erhalten hat, und wird bestätigt durch ihre Tracht, besonders durch den Schmuck, den sie trägt. Die Fassung der Steine und Perlen, die Zusammenstellung derselben zu Halsbändern, Brochen, Haarschmuck, Spangen u. s. f. sind so ähnlich auf Preda's Zeichnung in der Akademie zu Venedig, dass dieser äufsere Umstand offenbar der Hauptgrund gewesen ist, weshalb Lermolieff sie für dieselbe Person erklärt hat, welche jene Zeichnung darstellt. Aber auch die Schmucksachen in dem Berliner Porträt und in den oben genannten Bildnissen der Bianca Maria Sforza, wie in fast allen Brustbildern der Frauen aus dem Hause Sforza, welche Agostino Carracci 1582 für Antonio Campi's Chronik von Cremona (zweifellos nach älteren Vorbildern) gezeichnet hat, zeigen so aufserordentlich verwandte Schmucksachen, dass dieselben notwendig aus der Werkstatt eines und desselben Goldschmiedes in Mailand hervorge-



Bianca Maria Sforza.
Zeichnung von Amberger (?) im Museum zu Berlin.



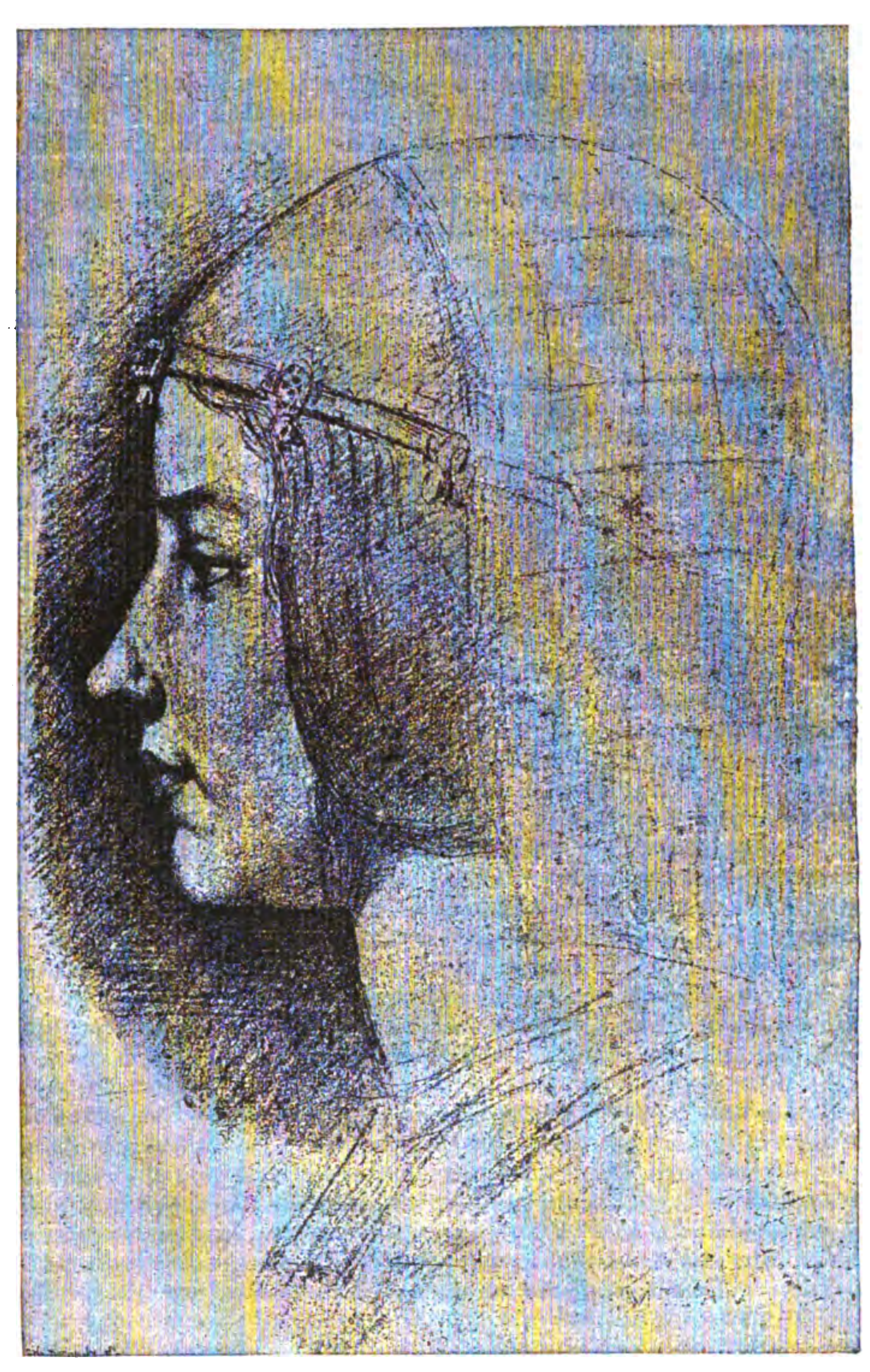
HELIOGRAPHIE HANFSTAENGL



AMBROGIO DE' PREDIS

BILDNIS DER BIANCA MARIA SFORZA, GEMAHLIN KAISER MAXIMILIANS I

IM PRIVATBESITZ ZU BERLIN



Bildnis einer Mailänder Fürstin von Leonardo.
Nach dem Gemälde in der Ambrosiana gezeichnet von Gaillard.

gangen sein müssen, der gegen Ende des XV und im Anfange des XVI Jahrhunderts für den Hof der Sforza beschäftigt war.

Unter den Frauen des Hauses Sforza, etwa im letzten Jahrzehnt des XV Jahrhunderts, werden wir die Dargestellte in dem Ambrosiana-Bilde also zu suchen haben. Mündler nennt sie, in dem eingangs angezogenen Ausspruch, mit Bestimmtheit Isabella von Arragon, Gemahlin des Gian Galeazzo Sforza; allein die treffliche Medaille dieser Fürstin von Cristoforo Romano zeigt ganz abweichende Züge. Ebenso wenig könnte ihre wenig jüngere Schwägerin Caterina (Sforza-) Riario darin vermutet werden, da auch ihr Profil, aus verschiedenen Medaillen bekannt, ein wesentlich verschiedenes ist. Ihre Schwester Anna, welche 1491 mit achtzehn Jahren den Herzog Alfonso von Ferrara, den späteren Gatten der Lucrezia Borgia, heiratete, ist mir leider in keinem beglaubigten Bildnis bekannt. Die einzige Sforza, die Ende des XV Jahrhunderts das fragliche Alter hatte, ist nur noch Beatrice d'Este, die Gattin des Lodovico Moro, den sie 1491 im Alter von fünfzehn Jahren heiratete und die schon 1497 starb. Von ihr besitzen wir die köstliche Marmorbüste des Cristoforo Romano im Louvre, worin sie noch als Mädchen von etwa dreizehn oder vierzehn Jahren dargestellt ist.[1]) Etwas älter und mit der gleichen Mischung von Missmut und Hochmut in den Zügen zeigt sie das schöne ferraresische Profilbild, wohl von Costa, im Palazzo Pitti (No. 371, Piero della Francesca benannt); als Mutter mit ihren beiden ältesten Kindern sehen wir sie neben ihrem Gatten auf dem Zenale zugeschriebenen grofsen Madonnenbilde des Brera (um 1494); in der gleichen Zeit entstand ihr Grabstein von Cristoforo Solari in der Certosa zu Pavia, bei dem man in den fetten Formen, in den gleichgültigen Zügen kaum noch dieselbe Person wiedererkennt. Kann dieselbe auch in dem Ambrosiana-Bilde dargestellt sein, wie die alte Benennung desselben behauptet? Die Form des Profils in jenen Porträts und Büsten, die sie ein Paar Jahre jünger wiedergeben, ist allerdings eine ähnliche, jedoch gedrungenere und mit dem charakteristischen unangenehmen Zuge um den Mund, der hier fehlt. Ihr Bildnis in Campi's Chronik von Cremona stimmt dagegen weit mehr mit dem Ambrosiana-Bilde; sollte Leonardo den Liebreiz, den er allen seinen Frauenbildnissen verliehen hat, auch über diese Züge gebreitet haben und dadurch uns das Wiedererkennen der Persönlichkeit so schwer machen? Der Mangel an jener, allen Porträts des Quattrocento eigenen packenden Individualität in den beglaubigten Bildnissen Leonardo's macht dies nicht unwahrscheinlich. Es ist dies auch der Grund, weshalb die Frage, ob in dem unvollendeten Gegenstück dieses Frauenbildnisses in der Ambrosiana der Gatte der Isabella, Lodovico Moro, dargestellt sei, ohne urkundlichen Anhalt kaum mit Sicherheit beantwortet werden kann.

Dass in dem Profilbild im Berliner Besitz Maximilians Gattin Bianca Maria Sforza dargestellt sei, darf ich auf Grund des Vergleichs mit ihren beglaubigten Bildnissen als erwiesen ansehen. Wer ist aber der Maler dieses Bildes? Die Zeichnung der Gattin Maximilians neben dessen Bildnis auf dem irrtümlich Leonardo zugeschriebenen Blatte der Akademie in Venedig hatte Lermolieff veranlasst, in dem mailänder Maler des Kaiserbildes der Ambraser Sammlung in Wien, Ambrogio de Predis, auch den Maler seiner mailändischen Gattin zu suchen. Lermolieff hat ein Bild für dieselbe

---

[1]) Diese Büste und verschiedene andere Porträts derselben Fürstin sind in einem Aufsatze von Louis Courajod in der Gazette des Beaux-Arts 1877 II reproduziert worden.

genommen, welches Bianca Maria Sforza sicher nicht darstellt: mit sehr viel mehr Recht können wir für unser unzweifelhaftes Bildnis der jungen Fürstin auf den von ihm vorgeschlagenen Künstlernamen Anspruch erheben. In Ambrogio de Predis, der 1502 das Porträt des Kaisers malte, der auf einer Zeichnung Skizzen zu den Bildnissen des Kaisers und seiner Gattin entwarf und der das letztere in einem gröfseren Gemälde ausführte, von dem uns jetzt nur die farbige deutsche Zeichnung nach dem Bilde im Berliner Kupferstichkabinet erhalten ist, dürfen wir schon danach mit einiger Wahrscheinlichkeit auch den Maler dieses Bildnisses der Gattin Maximilians suchen.

Ein Vergleich dieses Bildes mit dem einzigen bezeichneten Gemälde Preda's, dem eben genannten Bildnis des Kaisers in Wien, macht dies nahezu zur Gewissheit. Die eigentümliche Art Preda's, das Porträt in reinem Profil hell auf dunklem Grunde abzusetzen, der kühle weifslich-graue Ton des Fleisches, die scharfe Zeichnung, die saubere miniaturartige Durchführung in dünn und trocken aufgetragenen Farben, die zierlich mit feinem Spitzpinsel aufgesetzten einzelnen Härchen sind diesem Frauenbilde ebenso eigen, wie dem Bildnis von Kaiser Max und wie der Kopie des Gegenstücks unter Ambergers Namen im Berliner Kupferstichkabinet. Die Profilstellung (regelmäfsig nach links, vom Beschauer aus), das helle elfenbeinfarbene Fleisch, der dunkle Grund, die Behandlung des Miniators, die sorgfältige Modellierung, bei der aber die Kenntnis des Körpers störend auffällt, lassen den Künstler unschwer auch in anderen unbezeichneten Bildnissen herauserkennen. Ein charakteristisches, durch kräftigere Lokalfarbe ausgezeichnetes Porträt eines jungen Mädchens, dessen Behandlung namentlich im Haar eine etwas breitere ist, befindet sich im Oldenburger Museum unter Boltraffio's Namen. Ein ähnlich behandeltes, gleichfalls farbiges Porträt eines Jünglings, in rother Kappe und blassblauem Rock, besitzt Herr Konsul Weber in Hamburg. Hier sind, ähnlich wie in dem Maximiliansbilde, die graulichen Schatten schon kräftiger angegeben, als in jenen Profilen jugendfrischer Mädchen. Noch dunkler in den Schatten und daher grauer im Fleischton ist das dem Foppa zugeschriebene Profilporträt eines Mannes in mittleren Jahren im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, das dem Bildnis Maximilians sehr ähnlich, aber entschieden überlegen ist; die Züge des Dargestellten haben Verwandtschaft mit dem charakteristischen Profil der Sforza. Wieder im Auftrage der Sforza sind zwei andere männliche Profilbildnisse im Museum zu Hannover entstanden, die nach alten Inschriften auf der Rückseite den Massimiliano und Giangaleazzo Sforza darstellen sollen. Auf dunklem Grund heben sich die hell beleuchteten Köpfe von kühlem rötlichen Fleischton leuchtend ab; die Gewänder sind schwarz, die Ärmel und die Kappen von dunklem Braunroth. Auffassung und Behandlung sind ganz die gleichen wie bei den vorgenannten Bildnissen; leider sind beide Bilder stark durch schlechte Restaurationen beschädigt. Ich habe die Köpfe nicht mehr genau genug im Gedächtnis, um entscheiden zu können, ob jene Benennungen richtig sind; nach dem Alter ist dies jedoch für den als Massimiliano Sforza bezeichneten sehr unwahrscheinlich, da dieser im Bilde als ein Mann in den Vierzigen erscheint, während Massimiliano erst 1491 geboren wurde. Endlich gehört hierher die Halbfigur eines jungen Mädchens, im Profil, ausnahmsweise mit den Händen, welche Herr Gustave Dreyfufs in Paris besitzt.

Dem Ambrogio Preda schreibt Lermolieff, aufser dem bezeichneten Bildnis des Kaisers Max, noch das Porträt eines Jünglings im Besitz des Senators Morelli in Mailand zu. Mit diesem stimmt ein anderes Bildnis eines schönen jungen Mannes im Pelz überein, welches vor zehn Jahren mit der Sammlung Fuller-Maitland in London versteigert wurde. In beiden Bildern ist der Dargestellte nicht im Profil, sondern

fast von vorn gesehen; auch ist die Färbung abweichend und die Behandlung eine breitere und mehr malerische, als in den oben zusammengestellten Profilbildnissen des Preda. Das Londoner Porträt, das dem Leonardo zugeschrieben war, enthielt aufser den Angaben des Jahres und des Alters des Dargestellten (1494 · AÑO · 20) das Monogramm: AM·

Sollte man dasselbe als A. PREDA. M (EDIOLANENSIS) entziffern dürfen? Ein drittes Jünglingsporträt, diesen beiden verwandt, besafs die seit mehreren Jahren zerstreute Sammlung Jarwes in Florenz. Ich habe diese Gruppe von Bildnissen zu lange nicht gesehen und kannte, als ich sie sah, noch keine beglaubigten Bilder des Preda, so dass ich jetzt nicht zu entscheiden wage, ob sie wirklich gleichfalls Werke des Preda sind und vielleicht eine eigentümliche frühere Richtung desselben bezeichnen.

Lermolieff macht darauf aufmerksam, dass ein Miniator Cristoforo de Predis aus Modena, der im Jahre 1474 des Miniaturporträt des Galeazzo Maria Sforza (in einem Kodex der Bibliothek zu Turin) malte, ein Verwandter, vielleicht der Vater des Ambrogio sein könnte. Es scheint mir dies in der That sehr wahrscheinlich, da der Stil des Ambrogio ganz der eines Miniators ist und darauf hinweist, dass ein solcher, also wahrscheinlich jener Cristoforo, sein Lehrer war. Ein anderes bezeichnetes Miniaturporträt desselben Fürsten von Cristoforo de Predis besitzt Sir Richard Wallace in London.

Nach der Prüfung dieser verschiedenen Bildnisse des Ambrogio Preda ist uns ein Urteil darüber möglich, ob Lermolieff das von ihm fälschlich als Bildnis der Bianca Maria Sforza bezeichnete Frauenporträt der Ambrosiana wirklich mit Recht als ein Werk des Ambrogio Preda bestimmt hat. Die Verwandtschaft dieses Bildes mit den Frauenbildern des Preda besteht nur in Äufserlichkeiten: in der Profilstellung des Kopfes, in dem dunklen Grunde und der ähnlichen Tracht; im übrigen zeigen dieselben einen Abstand von dem Ambrosianabilde, wie er nur zwischen den Werken eines der gröfsten Maler aller Zeiten und den Arbeiten eines fleifsigen, handwerksmäfsigen Nachfolgers sein kann. Preda's trockene, ängstliche Behandlung, die den Schüler eines Handschriftenmalers verrät, die Art, wie die Konturen nur gleichsam auskoloriert sind, ohne uns empfinden zu lassen, dass hier Menschen von Haut und Knochen, von Fleisch und Blut dargestellt sind, die gleiche Art der Behandlung des Schmucks und aller der reichen Nebensachen mit der des Kopfes ist in jeder Beziehung das Gegenteil von dem, was wir in dem Frauenprofil der Ambrosiana sehen. Auch hier ist die Durchbildung aller Nebensachen so weit und selbst noch weiter getrieben, als in Preda's Bildnis, aber mit welchem Verständnis der Stoffe und mit welcher feinen Beobachtung der Wirkung unter dem mannigfaltigen Einfluss des Lichts. Und doch bleibt dieser prächtige Schmuck eben nur Nebenwerk, nur die äufsere Hülle, die wir kaum bemerken über der lebensvollen Wirkung des Kopfes, dessen milchweifser Teint, dessen kirschrote Lippen wie mit Emailfarben gemalt zu sein scheinen, dessen Modellierung hell in hell als Vorbild für Holbeins Bildnisse gedient hat, dessen ausdrucksvolle Linien Leben und Bewegung atmen. Obgleich von überzeugender Lebenswahrheit und von der plastischen Wirkung eines farbigen Bildwerkes, wirkt dieses Bild doch zugleich durch seine leuchtenden Farben wie das köstlichste Schmuckstück in Schmelzarbeit, das untrügliche Kennzeichen der Werke der auserlesenen Meister aller Zeiten.

Wie wenig Preda sein grofses Vorbild zu erreichen im Stande war, selbst wenn er dasselbe kopierte, dafür haben wir das interessante Zeugnis gerade in einer Kopie des Preda nach diesem Bildnisse Leonardo's in der Ambrosiana. Diese Kopie, die in ihrer trockenen Behandlung, in dem dünnen Farbenauftrag, in dem blassen Kolorit durchaus übereinstimmt mit den oben beschriebenen Bildnissen des Ambrogio de Predis, befand sich bis vor Kurzem im Besitze von George Salting in London.

DAS VENEZIANISCHE GRABDENKMAL DER FRÜHRENAISSANCE

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER

Der Geist der Renaissance ist in Venedig spät erwacht und niemals zu allseitiger Ausbildung gelangt. Auf der Entwickelung der Persönlichkeit lastete hier der Druck eines Staatsprinzips, welches die individuelle Freiheit ausschloss und selbst den hochherzigsten Schritt abseits des legalen Weges mit unerbittlicher Strenge ahndete; auf den humanistischen Bestrebungen ruhte die Schranke einer vorwiegend kaufmännischen Anschauungsweise. Nur ein Lebenselement der Renaissance ist hier aus eingeborener Kraft zu reichster Entfaltung gediehen: der im Nationalgefühl wurzelnde Ruhmeskultus hat auf italienischem Boden keine eifrigeren Anhänger gefunden, als die Venezianer des XV und XVI Jahrhunderts. Ihrer glühenden Vaterlandsliebe einte sich der höchste Nationalstolz; ihre streng aristokratische Verfassung begünstigte das ausgeprägteste Standesbewusstsein. In diesem Sinne ist auch ihre Kunstthätigkeit von echtem Renaissancegeist beseelt und vorzugsweise der Verherrlichung des Staates und seiner Kräfte gewidmet.

Die Grabmonumente Venedigs sind für diese auf allen Gebieten seiner Kunstthätigkeit bestätigte Erscheinung vielleicht die beredtesten Zeugen. Wohl fehlt hier mit der Tyrannis gerade diejenige Denkmälerklasse, welche den persönlichen Ehrgeiz am stolzesten verkörperte. Der Ausdruck souveräner Machtvollkommenheit, welcher schon vor der Renaissance die oberitalischen Fürstengräber der Scaligeri und Visconti kennzeichnet, musste an den Grabstätten der Dogen verstummen. Auch hinter seinem republikanischen Gegenbild steht hier Venedig zurück, denn seine Grabmonumente wurden weit seltener und später als in Florenz auf Initiative oder Kosten des Staates, bis zum XVI Jahrhundert vielmehr fast durchgängig im privaten Auftrage der Beigesetzten oder ihrer Erben errichtet. Die vereinzelten Fälle, in denen die Verwaltung überhaupt in sepulkrale Angelegenheiten eingegriffen hat, beschränken sich bis zum Ende des Cinquecento auf kirchliche und sanitäre Vorschriften, welche nur bezüglich der Grabstätte, nicht aber der Art des Denkmals eine Beeinflussung des persönlichen Wunsches enthielten. — Um so unbefangener aber geben die venezianischen Grabmonumente von der Gesinnung des Einzelnen Kunde; um so bezeichnender ist es, dass auch in ihnen »an die Stelle des christlichen Lebensideales der

Heiligkeit das der historischen Gröfse« tritt, und die kirchliche Lehre von der Vergänglichkeit des Irdischen neben der Ruhmessehnsucht und dem Selbstbewusstsein erblasst; um so mächtiger ist hier der Wiederhall der allgemeinen Renaissance-anschauung, wie sie am bündigsten aus den Worten Leo Battista Alberti's[1]) spricht: »ad nominis posteritatem sepulchra plurimum ualere in promptu est.«

Nicht als ob die Grabstätte je ihre religiöse Bedeutung völlig eingebüfst hätte! »Et nos id ipsum profitemur: sepulchrorum iura ad religionem pertinere« sagt Alberti an gleicher Stelle. — Die Kirche segnet und schützt das Grab, sie öffnet ihm nach fast unfreiwilligem, fruchtlosem Zaudern ihren geweihten Raum: der Einfluss ihrer Lehre auf den Charakter des Grabdenkmales konnte nur selten gänzlich schwinden. Doch die Begräbnisfeier ward zur Standessache, die Leichenrede zur Huldigung, die Grabschrift zum Lobspruch, und diese Wandlungen spiegeln sich auch in der sepulkralen Kunst. Langsam, fast schrittweise, wird der in der Doppelnatur der Grabstätte selbst begründete Kampf zwischen dem religiösen und dem historischen Stoffkreise zu Gunsten des letzteren entschieden. Den biblischen Scenen und den Gestalten des christlichen Himmels gesellen sich die Allegorien der christlichen Tugenden zu feinsinnigem Hinweis auf die persönlichen Vorzüge des Verstorbenen. Sein Bildnis erscheint zunächst schüchtern in der kirchlichen Darstellung selbst: anbetend kniet er vor Christus oder der Madonna unter dem Schutz der Heiligen. Schon im XIII Jahrhundert aber wird seine lebensgrofse Porträtstatue zu einem Hauptteil des Grabschmuckes. Man verewigt das letzte Bild, in welchem der Beigesetzte vor den Augen der Überlebenben stand, versucht eine möglichst getreue Wiedergabe der auf der Bahre ruhenden Leiche.

Der Grad der überall angestrebten Individualisierung dieser Bildnisse bleibt allein von der künstlerischen Fähigkeit abhängig; der Ausdruck der Standesehre steigert sich in ihnen, je mehr die Begräbnisfeier selbst den Charakter einer lediglich kirchlichen Ceremonie einbüfst.[2]) In der Kleidung weichen die einfachen Leichentücher, das Sterbehemd und das Mönchsgewand der Standestracht, die auch an der Leiche an Vollständigkeit und Reichtum stetig zunimmt. Als sich der Consiglio dei Pregadi 1334 zu einer amtlichen Regelung dieses Brauches veranlasst sah, glaubte er dem Dogen, den Doktoren, den Juristen, den Rittern und den Ärzten die ihrer Lebensstellung angemessene Tracht auch im Tode nicht versagen zu dürfen. Die Vorliebe für eine prächtige Bekleidung der Leiche und eine reiche Ausstattung des Katafalks ward durch die Sitte gesteigert, den Leichnam vor der Beisetzung längere Zeit öffentlich auszustellen und in feierlicher Prozession zur Grabstätte zu geleiten. Die Totenfeier der Dogen erhielt mit dem Begräbnis Giovanni Dolfins 1361 eine feste Norm. Auch für die Beisetzung der übrigen Staatsbeamten, der Mitglieder der Brüderschaften und der einzelnen Stände bildeten sich in ähnlicher Weise gewisse Bräuche, wie einzelne Kirchen zu Grabstätten bestimmter Standes- und Berufsklassen wurden.[3])

---

[1]) De re aedificatoria. Florentiae. 1485. lib. VIII.

[2]) Vergl. Sansovino: Venetia descritta. Venetia 1581. p. 150 sq. »Funerali« und: Cose notabili che sono in Venetia. Venetia 1561. Einzelne Ergänzungen in Gallicciolli: Memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche. Venezia 1795. lib. II. cap. X. §. III. No. 527 sqq. (vestito de' morti) p. 282 sqq. Cecchetti. Funerali e sepolture dei veneziani antichi. Archivio Veneto. XXXIV. 1887. p. 265 sqq.

[3]) Eine Aufzählung der Dogengrabstätten bei Cecchetti: Il Doge di Venezia. Venezia 1864. p. 298 sqq. Die zahlreichsten Dogengräber früher in S. Zaccaria und in S. Marco.



Die ganze der Schaustellung heimischen Reichtums zugewendete Entwickelung des venezianischen Lebens rechtfertigt den auch durch schriftliche und bildliche Schilderungen bestätigten Ausspruch Sansovino's,[1]) die Begräbnisfeierlichkeiten seien an keiner Stätte »prächtiger und reicher« als in Venedig. —

Dieser würde- aber auch prunkvolle Festglanz spiegelt sich auch am Grabmonument in der Kleidung der Porträtstatue, in der kostbaren Ausstattung des oft von einem Baldachin überragten Katafalks und des Sarkophages, in der häufigen Anbringung der Wappenschilder, die einen Hauptteil der Dekoration bilden, und in seiner ganzen stolzen, farbenprächtigen Gesamterscheinung. Und wie in den Leichenreden und Grabschriften der religiöse Grundton mehr und mehr verklingt, nicht das Seelenheil des Toten, sondern die Eigenschaften und Thaten des Lebenden im Sinne seiner historischen Wirksamkeit gefeiert werden,[2]) so weicht auch am Grabdenkmal mit dem kirchlichen Stoffkreise die Porträtdarstellung des im Todesschlaf Ruhenden allmählich dem lebensvollen Bildnis, welches den Beigesetzten in der Vollkraft seines Daseins, bald als Statue in reiner Existenz, stehend, oder selbst hoch zu Ross, allein, oder von seinen Getreuen umgeben, bald auch unmittelbar in seiner Berufsthätigkeit und seinem historischen Wirken schildert.

Fast von Werk zu Werk lässt sich in Venedig der Weg verfolgen, auf welchem sich diese Umbildung des Grabmonumentes zum historischen Ehrendenkmal vollzieht.[3]) Für diese vorwiegend kulturhistorische Prüfung treten die venezianischen Grabmonumente in einen inneren, folgerichtigen, fast ununterbrochenen Zusammenhang. — Weniger einheitlich gestaltet sich das Gesamtbild ihrer Entwickelung für den Standpunkt pragmatischer Kunstbetrachtung: die einzelnen Grundaufgaben, welche das italienische Grabdenkmal dem Künstler stellt, sind auf venezianischem Boden zwar glänzend und vielgestaltig, nicht aber schrittweise auf stets gleicher Bahn, und nicht völlig durch eigene Kraft gelöst worden. Die künstlerische Durchbildung des Sarkophages — er ist, wie in ganz Italien, der Hauptteil des Monumentes und verdrängt an den Grabstätten der Reichen die Grabplatte fast gänzlich —, die tektonischen Prinzipien, nach denen der Wandschmuck angeordnet und mit dem Sarkophag

---

Der letzte in der Markuskirche selbst beigesetzte Doge ist Andrea Dandolo († 1354). Dann gilt SS. Giov. e Paolo als die Grabkirche der Dogen, jedoch fand hier meist nur die offizielle Totenfeier statt, während die Wahl der Grabstätte selbst auch hier dem persönlichen Wunsche des Toten oder seiner Angehörigen freistand. — Über das Kirchengrab im Allgemeinen vergl. Gallicciolli a. a. O. Lib. II. Cap. III. §. X. p. 35 sqq. »Cimiterj e Sepulture«.

[1]) a. a. O. S. 150.

[2]) Vergl. für die Leichenreden: Orazioni, Elogi e Vite scritte da Letterati Veneti Patrizi in lode di Dogi etc. Ed. second. Venezia. 1798. vol I. Für die Grabschriften neben den gedruckten und ungedruckten Sammlungen Cicogna's (Iscrizioni Veneziane. Venezia 1824 sqq. und Mss. des Museo Civico): »Iscrizioni sepolcrali venete«, Sammlung in 2 Bdn. Ms. der Bibliot. Marciana.

[3]) Die Durchführung im Einzelnen bereits bei J. Ruskin. The Stones of Venice. London, 1851/3. Vol. III. Ch. II. §. 46 bis §. 85. Für die allgemeine Entwickelung des venezianischen Grabdenkmales vergl. Selvatico, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia etc. Venezia 1847, besonders S. 143 ff. u. S. 241 ff. und Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859/60. passim. Vergl. die Übersicht über die parallele Entwickelung des Renaissance-Grabmales in ganz Italien bei J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. II. Aufl. Stuttgart 1878. Buch I, Kap. II, § 138. S. 265 ff.: »Das Grabmal und der Ruhm« und »Die Kultur der Renaissance in Italien.« IV. Aufl. Leipzig 1885. I. S. 158 ff.

verbunden wird, haben keineswegs durchgängig auf venezianischen Ursprung Anspruch. Hier greift vielmehr mittelitalischer Einfluss bedeutsam ein, indem er die toskanischen Errungenschaften überträgt, ohne freilich die einheimische Geschmacksrichtung völlig abzulenken. Den neuen Wurzeln, welche der venezianische Boden diesen überführten Keimen kraftvoll zu entlocken weifs, entspriefsen dann völlig selbständige Gebilde zu eigenartiger Blüte.

Die thatsächlichen Grundlagen dieses doppelten inneren Entwickelungsprozesses vermag nur die streng kunsthistorische Untersuchung aufzudecken. Freilich kann dies vorerst nur unvollkommen glücken. Die kunsthistorischen Forschungen über die oberitalische Plastik sind bislang nur auf vereinzelten Gebieten zu zuverlässigen Ergebnissen gelangt. Das Urkundenmaterial ist noch wenig nutzbar gemacht; der Stilkritik stellen sich gerade hier durch die Wirkung des vorwiegend korporativen Schaffens, durch die Seltenheit greifbarer, scharf ausgeprägter Künstlerpersönlichkeiten wesentliche Hemmnisse entgegen. Der folgende Versuch kann demgemäfs nur als eine Vorarbeit gelten, deren einziges Bestreben es ist, ihre Ergebnisse mit möglichst eingehender Begründung einer künftigen, berufeneren Forschung zu unterbreiten.

I. DIE VORSTUFEN

Der venezianischen Plastik gebührt der Ruhm, innerhalb der allgemeinen Entwickelung der oberitalischen Skulptur am frühesten einen ausgeprägt nationalen Charakter gewonnen zu haben. Schon im zweiten Drittel des Trecento tritt hier eine selbständige Auffassung hervor. Schrittweis entringt sich das Andachtsbild mittelalterlicher Anschauung und byzantinischer Tradition. Im Vergleich mit den früheren Madonnendarstellungen, an denen besonders S. Marco reich ist, wird das kleine, im Eingang zum ehemaligen Carmeliterkloster aufgestellte Relief des taiapiera Arduino vom Jahre 1340 trotz seiner derben Ausführung zum Zeugen einer neuen Zeit. Der religiöse Ernst, die saubere Durchbildung, die technische Schulung sind geringer, Zeichnung und Typen aber steigern die Naturwahrheit, und die Art, in der hier das Kind sich an die Mutter schmiegt, lässt bereits die Liebenswürdigkeit späterer Madonnenbilder ahnen. Einen schnellen, den gleichen Zielen zugewendeten Fortschritt kennzeichnen die Darstellungen Mariae oder Christi, der Verkündigungsscene und der in reiner Existenz aufgefassten Heiligen an dem Relief über dem Haupteingang in den Hof der Akademie (bez. 1345), an den Sarkophagen des Bartolomeo Gradenigo († 1342) in S. Marco, des Marco Giustiniani (err. 1347) und des Andrea Morosini († 1348) in SS. Giov. e Paolo, des Simeone Dandolo († 1360) der Familie Bernardo (um 1360) und eines Lion in Sta. M. de' Frari,[1]) sowie die zahlreichen, in

[1]) Bezüglich der Abbildungen der hier behandelten Grabdenkmäler, soweit dieselben noch nicht in photographischen Aufnahmen vorliegen, müssen wir auf das Sammelwerk: »I monumenti cospicui di Venezia illustrati dal cav. Antonio Diedo e da Francesco Zanotto. Milano dalla Tipografia Tamburini e Valdoni. s. a.« (unnumerierte Tafeln) sowie auf die Beigaben zu den Genealogien der betreffenden Familien bei Litta, Famiglie celebri italiane etc. allgemeingültig verweisen. Eine sehr wertvolle Sammlung zum Teil nicht mehr erhaltener Grabmonumente bieten die 1754 im Auftrage des Pietro Gradenigo vom Maler Joannes Grevembroch angefertigten Aquarelle, welche unter dem Titel: »Monumenta Veneta ex antiquis ruderibus Templorum aliarumq. Aedium Vetustate collapsarum collecta studio et cura Petri Gradonici Jacobi Sen. F. anno MDCCLIV« zu drei Bänden vereint im Museo Civico zu Venedig (No. 228) bewahrt werden.



gröfserem Mafsstabe ausgeführten Devotionsreliefs, von denen hier nur die beiden vollendetsten zu Ehren des Evangelisten und des Täufers Johannes, im Vorhof der Scuola di S. Giov. Evang. (bez. 1349) und im Kreuzgang des Seminario patriarcale (bez. 1361) erwähnt werden mögen. — Eindringlicher noch spricht der neue Geist aus den Darstellungen dramatischen Charakters. Packend weifs der Meister der Monumente S. Isidoro's (um 1355) und Andrea Dandolo's († 1354) zu S. Marco in den Martyrienscenen der Sarkophagreliefs die rohe Gewalt der Marterknechte, die Hülflosigkeit ihrer Opfer zu schildern. Die lebhaften Bewegungen der kleinen Gestalten sind verhältnismäfsig glücklich wiedergegeben; die Pferdedarstellungen am Sarkophag S. Isidoro's und in der Anbetung der Könige am Monument des Giovanni Dolfin († 1361; in SS. Giov. e Paolo) bekunden einen offenen Blick für die Erscheinungswelt; dem Landschaftlichen wird breiterer Raum gegönnt und demgemäfs in der ganzen Anordnung ein malerischer Gesichtspunkt bevorzugt; die Idealfiguren zeigen bereits jene »vollreifen« Formen, welche dem späteren venezianischen Stil eigentümlich sind, die gröfseren Porträtdarstellungen Andrea Dandolo's und Paolo Loredans (nach 1372; in SS. Giov. e Paolo) einen gewissen Naturalismus. Bei der Würdigung dieser Vorzüge darf freilich der Einfluss der Pisani nicht unbeachtet bleiben. Trägt doch das früheste plastische Werk des Trecento in Venedig, welches auf höheren Kunstwert Anspruch hat, die 1317 gearbeitete Grabstatue des S. Simeone in der ihm geweihten Kirche den vollgültigen Stempel der Pisaner Schule mit der glänzendsten Bestätigung ihrer Überlegenheit: der eines Giovanni Pisano nicht unwürdigen Kraft und monumentalen Gröfse dieser Schöpfung vermag die gesamte venezianische Kunst des XIV Jahrhunderts nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen.[1]) Weniger bedeutend, aber kaum minder augenfällig ist die Pisaner Tradition in den Statuetten der Justitia und Temperantia am Grabdenkmal des florentiner Gesandten Duccio degli Alberti († 1336) in S. M. de' Frari, und sowohl jener im Dienste Andrea Dandolo's stehende Meister, wie der hervorragendste Vertreter der venezianischen Plastik dieser Periode aufserhalb der Heimat, Jacopo Lanfrani[2]) zu Bologna, danken der Pisaner Schule einen wesentlichen Reiz ihrer Werke. —

Die architektonischen und ornamentalen Aufgaben, welche das Grabmonument stellt, sind in den Denkmälern dieser Periode zum Teil umgangen, zum Teil im Sinne der allgemeinen, in Mittelitalien heimischen Auffassung gelöst. Am häufigsten beschränkt man sich auf den einfachen Kastensarkophag, dessen Vorderfläche meist nur an Mitte und Seiten, seltener auch an den Zwischenfeldern Hochreliefdarstellungen zeigt. Er schwebt über Konsolen an der Kirchenwand, frei und unvermittelt, oder in schlichter Spitzbogennische.[3]) — Bei dem ersten Monument, welches eine

---

[1]) Die Inschrift rühmt: »Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus — Laudibus non parcis est sua digna manus.« S. Giacomo Boni: Il sepolcro del Beato Simeone Profeta. Archivio Veneto. XXXVI. 1888. p. 99 sqq. und Guida artistica e storica di Venezia. Venezia 1881. (Erweiterte Ausgabe des gleichnamigen Werkes Selvatico's durch R. Fulin und G. Molmenti) p. 327, Zusatz. Vergl. auch Ruskin a. a. O. vol. II. Ch. VIII. §§ 38 u. 39.

[2]) Nach Vasari. ed. Sansoni I. p. 443 der Meister der Grabdenkmäler des Taddeo Pepoli († 1347) in S. Domenico und des Giovanni d'Andrea Calderino († 1348), jetzt im Museo Civico.

[3]) Den einfachsten tektonischen Typus kennzeichnet das Grabdenkmal eines unbekannten Kriegers an der linken Wand der zweiten Kapelle rechts neben der »Cappella Maggiore« in Sta. Maria de' Frari, möglicherweise das Monument eines daselbst beigesetzten Arnoldo ... Teutonico († 1337). Am Alberti-Denkmal erhält dieser Typus bereits eine zier-

andere Lösung versucht, bleibt das tektonische Erfordernis einer organischen Verbindung zwischen Sarkophag und Wandschmuck gänzlich unbeachtet: am Denkmal des Dogen Marco Corner († 1368) in SS. Giov. e Paolo schwebt die Arca mit der Porträtfigur in üblicher Weise vor der Mauer, und über ihr wird die Wandfläche durch ein Nischensystem durchbrochen, welches fünf auf besonderen Konsolen fufsenden Statuen eine architektonische Umrahmung gewährt. In der Krönung der beiden Ecknischen durch stattliche Pyramidendächer und in der Umwandlung des üblichen Kastensarkophages in ein niedriges Paradebett treten uns jedoch zwei neue, zukunftsvolle Motive entgegen, und auch das Figürliche überschreitet besonders in den beiden machtvollen Apostelfürsten die bisherige Entwickelungsstufe. — Unter dem Einflusse dieses Werkes, vorzüglich aber durch unmittelbaren Eingriff eines auf architektonischem Gebiete trefflich geschulten Künstlers, gewinnt schon in dem nächsten, dem Corner-Monument gegenüberstehenden Denkmal des Dogen Michele Morosini († 1382) der in der zweiten Hälfte des Trecento in Oberitalien gebräuchlichste Typus des Wandnischengrabes seine reifste Ausbildung, indem hier die üblichen pfeilerartigen Einfassungen des Giebels zu reich ausgestatteten Flankentürmchen werden. —

Glückliches Mafsverhältnis, sorgsame Durchbildung der Details, Feinheit der Dekoration, welche in die Formensprache venezianischer Gotik bereits einzelne Renaissanceelemente einführt, und der besonders an der Porträtfigur bewährte Fortschritt in der Wiedergabe der Individualität, rechtfertigen das Lob, welches Mothes[1]) diesem Werke spendet; seine farbenprächtige Gesamterscheinung,[2]) die Verwendung der Tugendallegorien am Sarkophag — ihre Halbfiguren erhoben sich ehedem auf den sieben, keineswegs »ganz zwecklosen« Blätterkonsolen an der Vorderseite des Paradebettes[3]) — sowie der Ersatz der üblichen Engel durch Weihrauch spendende Priester zu Seiten der Bahre bestätigen seine Bedeutung als eine hart an der Grenze zweier Entwickelungsperioden stehende Schöpfung.

Der Umschwung vollzieht sich um 1380; seine bedeutendsten Träger sind die dalle Masegne. — Auch sie bilden nur eine Künstlerfamilie, überschreiten die Schranken des mittelalterlichen korporativen Schaffens nicht völlig, aber aus ihren Werken spricht dennoch eine kräftigere persönliche Eigenart; auch sie fufsen noch auf der Pisaner Tradition, aber sie bringen auf diesem Boden die bisher zerstreuten Keime eines nationalen Stiles zu einheitlicher Entfaltung. — Zwei Grundelemente charakterisieren dieselbe: Naturalismus im Figürlichen und malerische Auffassungsweise der Dekoration. Das im Museo Civico zu Bologna erhaltene Fragment vom Sarkophag des Juristen Giovanni da Lignano (1383), das früheste durch Vasari[4]) beglaubigte

---

liche, in Toskana übliche Ausbildung; am reichen Dogengrab Dandolo wird das Motiv der niedrigen, horizontal geschlossenen Nische mit Vorhängen nach dem von Arnolfo di Cambio geschaffenen Muster verwendet.

[1]) a. a. O. I. S. 256 f.

[2]) Über das Mosaik in der Lünette vergl. Crowe und Cavalcaselle. Gesch. d. ital. Mal. ed. Jordan. V. S. 1. Not. 1.

[3]) Vergl. die Abbildung Grevembrochs a. a. O. II. Taf. 61. Auch hier sind freilich nur zwei dieser Halbfiguren erhalten. Ihre Bedeutung ist nicht sicher, doch lässt schon die Anzahl der Konsolen auf die Darstellung der Tugenden schliefsen. Vergl. Ruskin a. a. O. vol. III. Ch. II. §. 65. Hinter der Leiche sind im Aquarell noch vier jetzt nicht mehr nachweisliche Gestalten sichtbar.

[4]) ed. Sansoni I. p. 444.

Werk des Jacobello und Pietro Paolo dalle Masegne, verleiht zum ersten Male unter allen Bologneser Dozentengräbern den einzelnen Hörern ausgesprochene Individualität. An den Figuren des Marmoraltars in S. Francesco in Bologna (1388 beg.) und mehr noch an den Statuen über den mittleren und seitlichen Chorschranken der Marcuskirche (1394 und 1397) fesselt trotz der unsicheren Stellungen, der häufig verfehlten Proportionen und der noch ungeschickten Gewandbehandlung eine frische Unmittelbarkeit der Erfindung, ein scharfer Ausdruck geistigen Lebens in den bei weitem am besten gelungenen Köpfen. — Dies unbefangene Erfassen der Wirklichkeit teilen die dalle Masegne mit anderen gleichzeitigen Bildhauerschulen Oberitaliens, an deren Spitze in diesem Sinne die Campionesen stehen — in der Betonung des malerischen Elementes äufsert sich unmittelbar die nationale Eigenart. Bezeichnender Weise bedient sich Paolo dalle Masegne in seiner Inschrift am Denkmal des Jacopo Cavalli (✝ 1384) in SS. Giov. e Paolo des venezianischen Dialekts; auch sein Werk trägt unter den Grabmonumenten Venedigs am frühesten das Gepräge echt venezianischer Kunst. Die Anordnung ist noch die übliche: ein über Konsolen aus der Wandfläche herausragender Kastensarkophag mit der Porträtfigur des gelagerten Toten. Zwischen Sarkophag und Konsolen aber schiebt sich hier ein gewölbtes Zwischenglied, welches zwischen Trägern und Last gefällig vermittelt und durch seine zierliche dekorative Durchbildung dem ganzen Aufbau ungewöhnliche Leichtigkeit verleiht. Mit den Statuen der Kardinaltugenden ging freilich ein Hauptteil des figürlichen Schmuckes verloren, noch jetzt aber bekundet die Liebenswürdigkeit der Engelsgestalt über der Inschrifttafel, die geistvolle Behandlung der Evangelistensymbole am Sarkophag, der Löwenköpfe an den Konsolen, der Dogge und des Löwen, welche das Lager des toten Herrn zu Füfsen und zu Häupten bewachen, sowie endlich die schlichte Naturwahrheit des Porträts selbst, dass auch hier die altpisaner Tradition überwunden ist. Trotz der vollständigen polychromen Verkleidung, deren Farben- und Goldschmuck selbst das Morosini-Monument in den Schatten stellt, ist die Arbeit, durch die Weichheit des Materiales begünstigt, durchgängig von aufserordentlicher Feinheit. — Die zweite, in gleicher Weise beglaubigte Schöpfung Meister Paolo's, der Sarkophag des Prendiparte Pico (✝ 1394) in S. Francesco della Mirandola, in Anordnung und Dekoration weniger charakteristisch als das Cavalli-Monument, bestätigt durch seine Kreuzigungsgruppe die Begabung des Künstlers auch auf dem Darstellungsgebiet seelischer Affekte. —

Venedig ist reich an Werken, welche, um die Wende beider Jahrhunderte entstanden, die weitere Entwickelung und das Ausleben der Kunst der dalle Masegne kennzeichnen. An der Spitze dieser der »Schule der dalle Masegne« zuzuweisenden Arbeiten steht in dem Monument des Dogen Antonio Venier (✝ 1400) in SS. Giov. e Paolo eine für unser Stoffgebiet bedeutungsvolle Schöpfung. Wie am Corner-Denkmal ist hier auf jeden Zusammenhang zwischen Sarkophag und Wandschmuck verzichtet.[1]) Der erstere zeigt die Kastenform in stattlicher architektonischer Ausbildung. Seine Seiten sind in tiefe, spitzbogig geschlossene Nischen aufgelöst, welche sieben Statuen der

[1]) Die ursprüngliche Anordnung des Monuments wurde freilich verändert, als man 1571 die Cappella del Rosario errichtete, doch darf man annehmen, dass die Statuen der Madonna zwischen den Apostelfürsten, sowie die jetzt von dem Denkmal selbst völlig getrennten, zur Dekoration der Thür verwendeten Statuen der SS. Domenico und Antonio Abbate auch zuvor auf gesonderten Konsolen vor der Wandfläche über dem Sarkophag neben einander standen. Die gleiche Anordnung zeigt noch das Grabmonument des Pietro Emiliani (✝ 1464) in Sta. Maria de' Frari.

Tugenden umrahmen. Diese Anordnung gab gleichzeitig zu einer glücklichen Umbildung der tragenden Teile Anlass. Indem die zur Aufnahme der Statuen nötigen Vorsprünge jedes Nischenbodens je eine tief herabreichende, konkav gewölbte Konsole erhalten, entsteht unterhalb des Sarkophages ein in seiner ganzen Länge fortlaufendes System kleiner Wölbungen, die eine wirkungsvolle spätgothische Bekleidung erhalten. Auch der obere Teil des Sarkophages empfängt einen Zusatz durch einen hohen, reichen Fries. Eindringlicher als die im Wesentlichen noch gotische Dekoration verkündet der figürliche Schmuck das Nahen der Renaissance. Sein Fortschritt erhellt am schärfsten aus einer Vergleichung mit dem Corner- und dem Morosini-Monument. Die Gedrungenheit der Gestalten ist weniger störend, der Faltenwurf wahrer, freilich auch von unruhigerer Wirkung. In der Gesamtauffassung der Allegorien herrscht noch der mittelalterliche Geist; in ihren Köpfen aber beginnt leise ein neues Leben, das sich besonders bei der »Temperantia« und »Caritas« zu einer gewissen Gefühlsinnigkeit steigert. Hierin übertreffen sie selbst die gleichen Darstellungen am grofsen, dem Molo zugewandten Fenster des Dogenpalastes, welche etwa gleichzeitig entstanden sind (1404) und ihnen in Charakter und Stil völlig entsprechen.[1]) Die an der Wandfläche oberhalb des Sarkophages von besonderen Konsolen getragenen Statuen der Madonna zwischen den Apostelfürsten zeigen innige Verwandtschaft mit den Chorstatuen der Markuskirche. — Dem gleichen Meister wird man schon aus äufseren Gründen das 1411 neben dem Denkmal des Dogen errichtete Grabmonument seiner Gattin und seiner Tochter Agnese und Orsola Venier zuschreiben dürfen. Sein Aufbau verräth in der Nischenumrahmung und den sie flankierenden Tabernakeln den Einfluss des Morosini-Denkmals, doch weicht die dortige schlichte Giebelführung einem »aus konkaven, konvexen und geraden Linien« zusammengesetzten Kontur, dessen malerische Wirkung durch eng aneinander gerückte Kriechblätter gesteigert wird. Das grofse Lünettenrelief — die Madonna mit dem Kinde zwischen SS. Marco und Antonio Abbate —, breit und kräftig behandelt, und trotz einzelner Verzeichnungen voll Liebenswürdigkeit, gemahnt an die entsprechende Darstellung über dem zum Campo di S. Zaccaria führenden Eingangsthor.

Der Abbildung Grevembroch's[2]) gemäfs war dem Grabdenkmal der Agnese und Orsola Venier das ehemals in Sta. Marina befindliche Monument des Dogen Michele Steno († 1413) in der tektonischen Anordnung nahe verwandt, nur seine Giebeldekoration griff auf Motive des Morosini-Denkmals zurück. Seine Lünette enthielt ein dem dortigen auch inhaltlich entsprechendes Mosaikbild. Die jetzt in SS. Giov. e Paolo befindliche Porträtfigur des im Todesschlaf ruhenden Dogen, der einzige Rest dieses stattlichen Monumentes, dessen reichen Goldschmuck Sansovino[3]) eigens rühmt, ist in ihrer naturwahren, innigen, echt künstlerischen Auffassung die vollendetste aller bisher genannten Grabstatuen. In folgerichtiger Entwickelung fielen die letzten Schranken mittelalterlicher Darstellungsweise auf dem Gebiete der Porträtbildnerei. Schon in dieser Periode weicht im Grabschmuck die Wiedergabe der Leiche der monumentalen Verherrlichung lebensvoller Thatkraft. Die zahlreichen Porträtstatuen der Grafen von Soragna, welche das Monument des

---

[1]) Diese Statuen der »Temperantia«, »Justitia«, »Fortitudo« und »Prudentia«, sowie der »Fides« und »Spes« blieben bei dem Brande von 1577 verschont. Vergl. Zanotto: Il Palazzo Ducale di Venezia. Venezia 1853. I. »Esterno della fabbrica«. p. 202.

[2]) a. a. O. II. Tav. 69.

[3]) Venet. descritt. p. 11 verso.

Raimondino Lupi im Oratorio di S. Giorgio zu Padua umstanden,[1]) sind zerstört: einen Ersatz gewährt das trotz der noch befangenen Auffassung naturwahre Standbild des glücklichen Bekämpfers der Genuesen, Vittore Pisani († 1380), welches in reich ausgemaltem Tabernakel seinen Sarkophag in S. Antonio schmückte,[2]) und jetzt im Museum des Arsenals aufgestellt ist, vor Allem aber das früheste der venezianischen Reiterstandbilder über dem Sarkophag des Paolo Savelli († 1405) in Sta. M. de' Frari. Von den trecentistischen Reiterstatuen des Bernabò Visconti in Mailand, des S. Alessandro in Bergamo und der Scaligeri in Verona trennt dasselbe eine unübersteigbare Kluft. Ungehemmt durch statische Schwierigkeiten — als Material ist Holz gewählt — trat der Künstler seiner Aufgabe frei gegenüber. Er wagt es zum ersten Mal, das Ross in scharfem Ausschritt zu schildern,[3]) und giebt so der ganzen Darstellung Bewegung und Leben; er schafft in dem völlig individuellen Porträt des Reiters, der »spreitzbeinig und trotzig« im Sattel sitzt, ein Charakterbild voll historischer Gröfse. Die Heiligengestalten am Sarkophag stehen noch denen der Venier-Monumente nahe: in dieser Reiterstatue aber ist die nachweisbare Befähigung der dalle Masegne bereits überschritten. Gleiche Frische der Erfindung, gleiche Sicherheit der Ausführung ist keinem ihrer beglaubigten Werke zu eigen: schon dieses Monument weist auf den Umschwung hin, welcher sich in der venezianischen Skulptur während der ersten Hälfte des Quattrocento vollzieht. —

II. DER ÜBERGANG

Der Periode langsamer Vorbereitung folgte eine nicht minder ausgedehnte Epoche unmittelbaren Überganges: reine, gotischer Elemente gänzlich baare Renaissanceschöpfungen erstehen in Venedig erst im letzten Drittel des Quattrocento. — Über die einzelnen einheimischen Vertreter dieses Übergangsstiles vermag der heutige Stand der Forschung nur ungenügende Auskunft zu geben. Die Blüte der dalle Masegne fällt in die Wende beider Jahrhunderte, die nachweisbare Thätigkeit der Buon beginnt in den zwanziger Jahren des Quattrocento und beherrscht die venezianische Skulptur bis zu seinem letzten Drittel. Folgerichtig tragen die in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts entstandenen Werke einen Doppelcharakter. Sie enthalten einen mehr und mehr schwindenden Nachhall an die Schöpfungen der dalle Masegne und einen stetig wachsenden Anklang an die beglaubigten Arbeiten der Buon. Möglich also, dass die Schule Paolo's und Jacobello's, möglich auch, dass Giovanni und Bartolomeo I Buon an ihnen beteiligt ist. Mit dem Hinweis auf diese wenigen Hauptnamen[4]) der derzeitigen venezianischen Skulpturgeschichte wird diese Übergangs-

---

[1]) Vergl. die Schilderung dieses Denkmales bei Savonarola: De laudibus Patavii Commentariolus. Rer. Ital. Script. Tom. XXIV. col. 1161 und die auf urkundliche Nachrichten gestützte Beschreibung bei Gonzati: La basilica di S. Antonio di Padova. Padova 1852/53. Doc. 147 vol. II p. V und No. LIII p. 78 sqq.

[2]) Vergl. Grevembroch a. a. O. II. Tav. 59. Es ist als Ehrendenkmal vom Senat errichtet. Vergl. Sansovino a. a. O. p. 8 verso.

[3]) Über den freilich unbestreitbaren inneren Widerspruch dieses Motives am Grabdenkmal vergl. Selvatico a. a. O. p. 247 sqq.

[4]) Die Urkunden gesellen denselben bereits eine stattliche Reihe neuer Künstlernamen, deren Anzahl allein schon einen regen Kunstbetrieb verbürgt. Vergl. Cecchetti. Nomi di

periode jedoch nur unvollkommen gekennzeichnet. Sie stellt sich überhaupt nicht als das einheitliche Ergebnis weniger, leicht erkennbarer Faktoren dar, sondern als der vielgestaltige Niederschlag eines weitverzweigten Entwickelungsprozesses. —

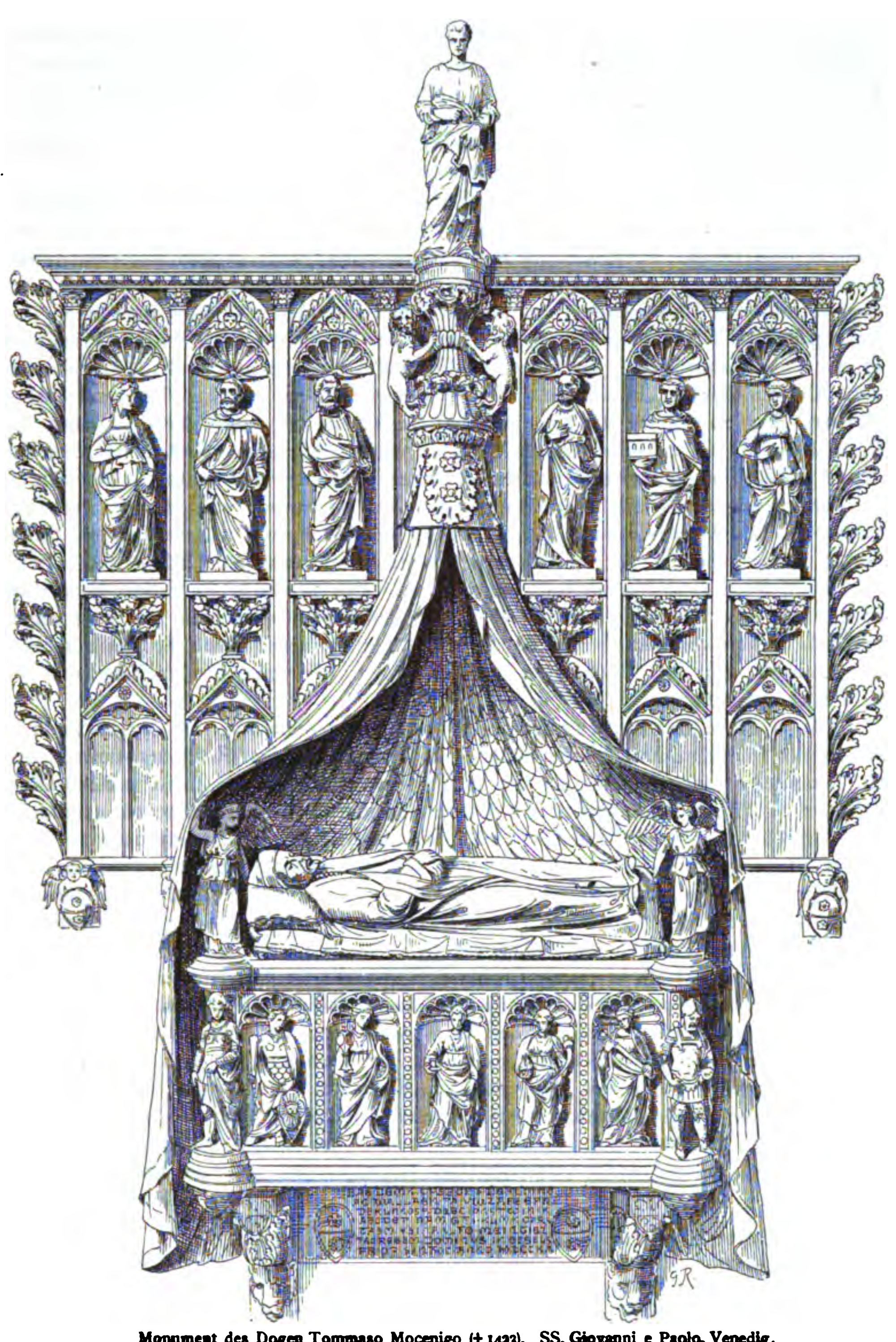
Es war die Blütezeit des nationalen Wohlstandes unter Tommaso Mocenigo und seinen nächsten Nachfolgern. Die Arbeiten am Dogenpalast und an S. Marco boten Bildhauern und Steinmetzen ein reiches Feld. An Portalen und Altären, an Giebel- und Lünettenkrönungen, an Tabernakeln, Brüstungen und Brunnenköpfen, an Decken, Rahmen und Chorstühlen, in den Kirchen, den Versammlungshäusern der Brüderschaften und den Privatpalästen spiegelt sich in dieser Periode eine besonders ausgebreitete, vielseitige bildnerische Thätigkeit. Auf architektonischem und dekorativem Gebiet entfaltet sich hier jene völlig eigenartige venezianische »Gotik«, die im zweiten Drittel des Quattrocento in den Werken der Buon und des Antonino da Venezia im Stein, in den Arbeiten der mit den Muranesen verbundenen Bildschnitzer und des Marco di Giampietro da Vicenza im Holz ihre reifste Entwicklung erreicht. In der figürlichen Darstellung vollzieht sich der endgültige Übergang zur Renaissance mehrere Decennien vor dem Absterben jener gotischen Dekoration. — Zahlreiche Einflüsse zeigen sich hier neben und nach einander. Stärker als die Einwirkung des Nordens ist die Beeinflussung durch die toskanische Kunst. Ihr gebührt in ganz Oberitalien der Ruhm, die eingeborenen Keime einer »Renaissance« gefördert, ja zum Teil entfaltet zu haben. — Es bedurfte hierzu nicht unbedingt der Übertragung des toskanischen Stiles durch toskanische Künstler. Seinen Einfluss leugnen, hiefse die Bedeutung der florentiner Frührenaissance verkennen: die Macht, welche ihren Schöpfungen innewohnt, gleicht einer elementaren Kraft, die alles sich ihr Nahende unwiderstehlich in den eigenen Wirkungskreis bannt. Freilich hat die ausgebreitete Thätigkeit toskanischer Meister auf oberitalischem Boden hierzu wesentlich beigetragen. Kaum eine der Hauptstädte Veneziens und der Lombardei, in welcher nicht schon in den beiden ersten Dritteln des Quattrocento der oft langjährige Aufenthalt eines oder mehrerer toskanischer Bildhauer und Architekten nachweisbar wäre. Und zumeist sind es keineswegs Künstler untergeordneter Bedeutung: drei der machtvollsten Gestalten der florentiner Frührenaissance, Brunellesco, Donatello, Leo Battista Alberti, treten uns auch in Oberitalien entgegen.

Diese allgemeinen Entwickelungsverhältnisse der italienischen Renaissance würden bereits genügen, um die im folgenden stilkritisch zu erweisende Abhängigkeit einzelner venezianischer Grabmonumente von toskanischen Schöpfungen historisch zu rechtfertigen. Doch auch unmittelbar griff die toskanische Frührenaissance hier ein. In Venedig und in Padua und Verona, welche mit ihm seit der Unterwerfung unter seine Oberhoheit (1405) zu reicher künstlerischer Wechselwirkung verbunden bleiben, sind gerade auf unserem Stoffgebiet toskanische Meister thätig gewesen. —

Im Mittelpunkt der Bewegung, durch welche die Errungenschaften der florentiner Frührenaissance dem venezianischen Gebiet zugewendet werden, steht Donatello. Sein Einfluss wird um die Mitte des Jahrhunderts durch seine eigenen Paduaner

---

pittori e lapicidi antichi. Archivio Veneto. XXXIII. 1887 p. 57 sqq. und Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia secoli XIV—XVI l. c. p. 418 sqq. Ein von Sansovino (a. a O. p. 76 verso) sehr gerühmtes Grabdenkmal eines Borromeo auf Isola di Sant' Elena, jetzt verschollen, war inschriftlich das Werk eines Mailänders: »Mattheus de Revettis« 1422.



Monument des Dogen Tommaso Mocenigo († 1423). SS. Giovanni e Paolo, Venedig.
Arbeit des Pietro di Niccolo und des Giovanni Martini.

Werke (1444—1453), zuvor durch Arbeiten seiner toskanischen Gehülfen und Schüler verbürgt. In Venedig selbst, für welches Donatello die Holzstatue des Täufers in Sta. M. de' Frari erst 1451 schuf, treten uns die letzteren auf unserem Stoffgebiet schon im Beginn der zwanziger Jahre entgegen. Als Meister des Denkmals des Dogen Tommaso Mocenigo in SS. Giov. e Paolo nennen sich 1423 »Petrus Magistri Nicholai de Florencia et Jovannes Martini de Fesulis«. —

Wer dieses Monument mit dem Mafsstab der Jugendwerke eines Donatello und Ghiberti, ja auch nur der Arbeiten eines Niccolo d'Arezzo, Nanni di Banco und anderer toskanischer Vorläufer der Renaissance misst, sieht in ihm nur eine mittelmäfsige Leistung:[1]) wer es mit den Werken der venezianischen Lokalschule vergleicht, muss die Überlegenheit der toskanischen Schulung rückhaltlos zugestehen.[2]) — Der malerische Grundcharakter des Aufbaues, das Festhalten an gotischen Prinzipien in der Gesamtanordnung, an gotischen Formen in einzelnen Details, kennzeichnen den Einfluss der Lokaltradition. Der Wandverkleidung bot das Denkmal Marco Corners, dem Sarkophag die Arca Antonio Veniers naheliegende Muster. Selbst das Baldachinmotiv ist auf venezianischem Boden nicht völlig ungewöhnlich.[3]) Aber aus diesen bereits vorhandenen Einzelelementen entsteht hier ein neues Ganze. Durch die Vereinigung der Wanddekoration mit dem Baldachinmotiv wird das alte Problem, Sarkophag und Wandschmuck künstlerisch zu verbinden, auf neuem Wege im Sinne der in Venedig heimischen, malerischen Geschmacksrichtung glücklich gelöst. Freilich bleibt auch diese Verbindung unorganisch. Der zeltartige Baldachin über dem Sarkophag wird scheinbar von einer hinter demselben befestigten Stange getragen und erhebt sich vor der oberen Wandverkleidung, während seine Krönung nichtsdestoweniger mit der letzteren so verbunden ist, als walle der Vorhang von ihr zum Sarkophag herab.

Auch die einzelnen Schmuckformen sind mehr malerisch, als organisch, und stehen der venezianischen Gotik näher, als der toskanischen Frührenaissance, aber ein feineres Formengefühl als das der dalle Masegne hat hier die gotische Dekoration geläutert und ihren Widerspruch mit den vereinzelten Renaissanceelementen gemildert.

Stärker noch tritt die toskanische Überlegenheit im Figürlichen hervor. Hier ist der Einfluss Donatello's zweifellos. Der Naturalismus der ganzen Auffassung, die Stellungen, die Gewandmotive, die Gesichtstypen würden ihn hinreichend verbürgen, selbst wenn der Gewappnete an der linken Ecke des Sarkophages Donatello's St. Georg weniger deutlich ins Gedächtnis riefe, und die Tugendallegorien den entsprechenden Figuren am Monument Johanns XXIII minder verwandt wären.[4]) Neben den hervorragenderen Werken toskanischer Plastik mögen diese Statuen durch ihre nicht immer glücklichen Proportionen und ihren bisweilen unmotivierten und unruhigen Faltenwurf wesentlich zurückstehen: ihr Verhältnis zu den Gestalten der Venier-Denkmäler bleibt das des tastenden Versuches zur Lösung, des endenden Mittelalters zur Frührenaissance. Auch diesen Allegorien fehlt noch eine tiefere psychologische Charakteristik, auch bei ihnen noch lassen nur Äusserlichkeiten und Attribute eine Unterscheidung der einzelnen Tugenden zu, aber die Frage nach der

---

[1]) So Selvatico (a. a. O. p. 148) und Mothes (a. a. O. I. p. 282).

[2]) Die gerechteste Würdigung des Denkmales bei Zanotto a. a. O. I. p. 222.

[3]) Ein zeltartiger Baldachin schwebt auch über den Sarkophagen des Pileo Prata (err. um 1420) im Dom zu Padua und der Familie Porto in S. Lorenzo zu Vicenza.

[4]) Vergl. H. Semper. Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien 1875. p. 99.

sinnbildlichen Bedeutung dieser Figuren tritt hier bereits vor der rein künstlerischen Wirkung der schöngewandeten Frauengestalten in den Hintergrund. Zwei Elemente zeichnen sie vor allen früheren verwandten Darstellungen aus und machen sie zu Vorbildern für die grofse Zahl der »allegorischen Gewandstatuen« späterer venezianischer Grabmonumente: die scharfe Scheidung zwischen Stand- und Spielbein, und die künstlerische Ausnutzung des Kontrastes zwischen den Falten des dicht unter der Brust gegürteten, feineren Untergewandes und des schwereren, von der Schulter herabfallenden Mantels. Der Ausdruck der Köpfe ist fast gleichartig, weniger energisch als liebenswürdig. Die Heiligengestalten des Wandvorbaues teilen ihre Vorzüge vor den Figuren der dalle Masegne mit den schwächeren Statuen am Campanile zu Florenz. Im Vergleich mit der Porträtfigur dieses Grabdenkmals verlieren selbst die Bildnisse Antonio Veniers und Michele Steno's an künstlerischer Bedeutung. Die dort noch steif gekreuzten Hände ruhen hier in einer dem Schlaf völlig naturgemäfsen Art schlicht übereinander; der Faltenwurf des Dogenmantels ist von echt monumentaler Wirkung; das Haupt wird trotz der geschlossenen Augen zu einem trefflich erfassten Charakterkopf. Auch in der technischen Sicherheit der häufig durch den Bohrer unterstützten Meifselführung bewährt sich der Vorzug der toskanischen Schulung.

Über diese beiden Meister besitzen wir ausserhalb Venedigs keine weitere Kunde; sie mussten hier jedoch bereits erprobt sein, bevor man ihnen das Dogenmonument anvertraute. In der That ist ihre Autorschaft an einem zweiten venezianischen Bildwerk verbürgt. Das reiche Eckkapitäl der unteren Säulenhalle des Dogenpalastes, dessen Darstellungen die Gerechtigkeit verherrlichen, ist durch Stil und Inschrift als ihre Arbeit zweifellos beglaubigt.[1]) Nicht minder zweifellos ist ihr Anteil am Schmuck der Giebel[2]) der Markuskirche und besonders des Umfassungsbogens ihres Hauptfensters, in dessen Laibung sowohl die dekorative Anordnung, wie vorzugsweise die vier Evangelistenstatuen die innigsten Anklänge an das Mocenigo-Denkmal enthalten. —

Zu gleicher Zeit treten uns Schüler Donatello's auch in zwei anderen Hauptstädten venezianischen Gebietes als Schöpfer einiger Monumente entgegen, welche auf die Entwickelung des venezianischen Grabdenkmales Bedeutung gewinnen mussten.

Zu Verona ist es ein Künstler, welcher auch innerhalb der Geschichte der toskanischen Skulptur eine bedeutsamere Stellung einnimmt, als seine in Venedig thätigen Landsleute, Giovanni di Bartolo, detto »il Rosso«. Hier greift der toskanische Einfluss dementsprechend machtvoller und selbständiger in die heimische Auffassungsweise ein: zwischen den Scaligeri-Denkmälern und dem Monument der Brenzoni in

---

[1]) Vergl. Zanotto a. a. O. vol. I. S. 219 ff. Die Inschrift lautete: »duo soti florentini incise«. Ihre springenden Buchstaben befanden sich über gleicher Horizontalen hart an der Ansatzstelle der untersten Blattreihe, sie wurden jedoch wohl bei der jüngsten Restauration zerstört: mit Ausnahme weniger zweifelhafter Zeichen sind sie nicht mehr zu entdecken. — Für die Identität dieser beiden »socii florentini« mit den Meistern des Mocenigo-Denkmals erscheint Zenotto's Beweisführung unanfechtbar; durch die Bestimmung dieses Kapitelles aber wird auch der toskanische Ursprung fast aller an der gleichen Fassade des Dogenpalastes am Erd- und am Obergeschoss befindlichen Kapitelle gesichert, da dieselben fast durchgängig im Blattwerk und im Figürlichen den gleichen Stil zeigen.

[2]) Vergl. G. Saccardo. Cuspidi e pinnacoli. Strenna veneziana. Anno II. Venezia 1885.

S. Fermo Maggiore, Rosso's inschriftlich beglaubigter Arbeit,[1]) fehlen selbst die wenigen Übergänge, welche das Werk des Pietro da Firenze und Giovanni da Fiesole mit den früheren venezianischen Denkmälern verbinden. — Nur in der Wahl einer von Grund aus malerischen Komposition darf man eine Rückwirkung des einheimischen Geschmacks erblicken. Auch neben den Grabmonumenten Toskanas selbst erscheint dieses Werk als eine völlig eigenartige Schöpfung. Sinnig erhob Giovanni einen im sepulkralen Darstellungskreise gewöhnlichen Stoff, die Auferstehung Christi, zum Hauptmotiv des Denkmals. Den Sarkophag der Brenzoni ersetzt der auf regellosen Felsblöcken stehende Sarkophag Christi selbst. Die Wandfläche sinkt zum Hintergrund des Bildes herab. Zwei Kandelaber tragende Engel fassen dasselbe ein. Einem Gemälde gleich wird die in Vollfiguren dargestellte Scene von einem weitgeöffneten Baldachin umrahmt. —

Den vollgültigen Stempel toskanischer Frührenaissance lässt auch dieses Werk vermissen. Das Ornament verwertet die üppigen, naturalistischen Motive der Veroneser Spätgothik. Die Christusstatue zeigt eine noch fast mittelalterliche Gebundenheit der Stellung, allgemeingültigen Typus und wenig Ausdruck. Die übrigen Gestalten aber, und die ganze Auffassung der Hauptszene bewähren die Vorzüge der Donatellesken Schule glänzender noch, als das Mocenigo-Monument, und gleichzeitig auf einem anderen Gebiete. Dort zeigen sie sich in der gröfseren Vollendung der in voller Ruhe geschilderten, statuarischen Einzelgestalt — hier offenbart die erzählende Darstellung einer zusammenhängenden Handlung die auf rückhaltlosem Realismus beruhende Kraft und Ausdrucksfähigkeit der toskanischen Plastik. — Die energische Bewegung und die Verwunderung des Engels, welcher den Sarkophagdeckel hält, und die Bemühungen der beiden liebenswürdigen Putten — echter Kinder der Renaissance! — die schwere Stoffmasse des Baldachins zu tragen, hätte kein oberitalischer Meister mit gleicher Frische und Lebendigkeit zu schildern vermocht. Die vier Grabeswächter — zwei von ihnen sind nur halb und im Rücken sichtbar — bezeugen, dass Giovanni zu Gunsten des realistischen Prinzips selbst die Wiedergabe unschöner Stellungen nicht scheute. Die Heiligenstatue über dem Baldachin gemahnt an den »Abdias« Giovanni's am florentiner Campanile. — Die Entstehungszeit dieses Monumentes ist ungewiss, da das Todesjahr des Beigesetzten bei einem Familiengrabe keinen Anhalt bietet. Das früheste hier in Frage kommende Datum — 1420 — fällt in die Zeit der florentiner Thätigkeit Giovanni's, die er erst 1424 Schulden halber abbrach, um sich zunächst nach Volterra zu begeben. Die Überlieferung versetzt das Denkmal in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre.

Verona besitzt in dieser Epoche keinen Bildhauer, dessen Leistungen sich mit diesem Werke auch nur annähernd messen könnten. Schon diese Thatsache macht es wahrscheinlich, dass auch das zweite hier etwa gleichzeitig (zwischen 1424 und 1429) entstandene Grabmonument von höherem Kunstwert, das Denkmal des Cortesia da Serego in Sta. Anastasia,[2]) dem Rosso zuzuschreiben ist. Sein Aufbau entspricht

[1]) »quem genuit Russi Florentia Tusca Johannis
Istud sculpsit opus ingeniosa manus.«
Vergl. Milanesi in Vasari ed. Sansoni III p. 10. not. 1 und II. p. 404. not. 2. sq. Vasari erwähnt nur das Fresko Vittore Pisano's, die »Verkündigungsscene« über dem Denkmal.

[2]) Vergl. Orti-Manara: Di alcuni antichi veronesi guerrieri che fiorirono a' tempi della Scaligera dominazione. Memorie storiche. Verona 1842. p. 26 sqq. — Für die Datierung vergl. Cipolla: Ricerche storiche intorno alla chiesa di Sta. Anastasia in Verona. Ar-

dem Brenzoni-Monument. Wie dort ist die Wand als freie Bildfläche aufgefasst, deren eigener Schmuck der Malerei überlassen blieb; wie dort dient am Denkmal selbst ein hoher Baldachin zur Umrahmung der figürlichen Darstellung; wie dort wächst der Sarkophag aus einem völlig naturalistisch gebildeten Felsgrunde heraus. Das Thema der Darstellung selbst ist freilich gänzlich verschieden. Der Beigesetzte war ein tapferer Haudegen im Dienste der Scaligeri. Dementsprechend wich hier der religiöse Grundton des Brenzoni-Monumentes dem Geiste der Scaligeri-Denkmäler. Wie am Monument Savelli dient der Sarkophag nur zum Sockel der lebensgrofsen Reiterstatue. Nicht Engel oder Flügelputten, sondern zwei gewappnete Knappen halten den Baldachin auseinander; nicht eine Heiligenstatue, sondern ein Schildträger dient ihm als Krönung. Nur am Sarkophag selbst war der Bildschmuck kirchlich.[1]) Die drei lebensgrofsen Hauptgestalten sind geschickt zu einer natürlichen Szene verbunden: der Baldachin gleicht einem Zelt, welches die beiden Knappen zu öffnen scheinen; das Ross ist auch hier in scharfem Ausschritt dargestellt; der eine der Knappen spendet dem Reiter ehrfurchtsvollen Grufs.

Schon die kraftvolle Auffassung der Reiterstatue, welche an monumentaler Gröfse auch diejenige Paolo Savelli's übertrifft, weist hier auf die Richtung Donatello's. Bei näherer Prüfung zeigt sich durchgängig eine aufserordentliche Sicherheit der ausführenden Hand, wie sie in gleichem Grade zu Verona nur am Brenzoni-Monument anzutreffen ist. Dazu kommt eine Reihe beiden Schöpfungen gemeinsamer, zum Teil eigenartiger Einzelheiten in Stil und Technik: die durchdachte Verwendung verschiedenen Materials — des roten Veroneser Marmors für die tektonischen und für die stark belasteten Teile, des weichen »Pietra Gallina« für die figürliche Darstellung[2]) — die entsprechende Verwertung der Malerei im Dienste der Skulptur und als selbständiger Wandschmuck; die gleiche Faltenbehandlung an den Baldachinen, und die ähnliche dekorative Ausbildung ihrer Krönungsglieder; die Wiederkehr völlig naturalistischer, sonnenblumenartiger Blüten im Ornament; die nahe Verwandtschaft in den Kopftypen der Putten, in Köpfen und Rüstungen der Knappen und der Grabeswächter; die gleiche Technik in der Wiedergabe der Haare. — Will man sich nicht der unbeweisbaren Annahme zuwenden, Rosso habe in Verona einen unmittelbaren, völlig ebenbürtigen Nachfolger gewonnen, so wird man neben dem Brenzoni-Denkmal das Serego-Monument als ein zweites charakteristisches Werk seiner Hand anerkennen müssen. — Vielleicht darf endlich noch ein drittes der Veroneser Grabdenkmäler, von freilich weitaus geringerem Kunstwert, die in Sta. Eufemia befindliche Grabplatte der Guarienti den gleichen Anspruch erheben.[3]) Von üppigem Rankenwerk umrahmt, zeigt sie das Familienwappen des Beigesetzten unter einem reichen Baldachin, den zwei Putten auf Stangen emporhalten. Zeichnung und Stil

---

chivio Veneto. XIX. 1880. Cap. III p. 225 sqq. Das zweite Testament des gleichnamigen Sohnes Cortesia's vom 28. April 1429 spricht bereits von dem vollendeten Denkmal. (Arch. Not. di Verona. M. XXI. No. 67.) Die reichen Wandmalereien, welche das Monument umgeben, sind laut Inschrift erst 1432 ausgeführt.

[1]) Die Bronzestatuetten, welche ursprünglich in den fünf Nischen der Sarkophagfront standen, wurden gestohlen und blieben verschollen.

[2]) Das erwähnte Testament bezeichnet die »Archa« als »ornata figuris ex gipso celatis.« (?)

[3]) Die Datierung ist hier freilich zweifelhaft. Der ursprünglichen Inschrift ... »Petrus de Guarientis qui obiit 1404« wurde später die auf den Sohn Pietro's († 1439) bezügliche Grabschrift hinzugefügt.

sind hier an allen Vergleichungspunkten mit dem Serego-Denkmal nahe verwandt; die scheinbar derbere Arbeit fände ihre Erklärung teils in der Verstümmelung aller feineren Details, teils in den Schwierigkeiten, welchen der rote Veroneser Marmor dem Meifsel darbot. —

Zwar nicht inschriftlich, aber kaum minder zweifellos ist mittel- oder unmittelbarer toskanischer Einfluss auch in Padua schon vor dem Aufenthalt Donatello's verbürgt. Während die toskanischen Meister der bisher aufgeführten Denkmäler in dem Gesamtentwurf, mehr oder minder der Lokaltradition huldigend, selbständige Ziele verfolgten, wird hier der Typus eines der hervorragendsten florentiner Grabmonumente mit einigen Veränderungen unvermittelt übertragen: das Denkmal des Juristen Raffaello Fulgoso († 1427) in S. Antonio[1]) ist eine freie Kopie nach dem Monument des Baldassare Cossa im Battistero zu Florenz.

Die Nachbildung ist freilich nicht nur unvollständig, sondern auch wenig glücklich. Im Vergleich mit dem Muster erscheinen die Verhältnisse des Aufbaues plump, die ornamentalen Einzelheiten wenig harmonisch, die Figuren handwerksmäfsig. Die Tugendstatuen entsprechen in ihrer Charakteristik, in ihren Stellungen, in den Gewandmotiven, ja selbst in ihren Proportionen denen des Mocenigo-Monumentes, aber ihre Ausführung ist derber, ihre Gesamtwirkung weniger günstig und ihr Stil zeigt nähere Verwandtschaft mit demjenigen Rosso's. Auch die beiden Putten gemahnen an die des Brenzoni-Monumentes. Weitaus am besten sind die Porträts — die Grabfigur und die Trauernden — gelungen. — Wir müssen uns hier vorerst bei dieser allgemeinen Charakteristik bescheiden, da die Zurückführung dieses Werkes auf einen bestimmten Schüler Donatello's nicht minder zweifelhaft bliebe, als der bisherige Versuch, es dem Giovanni da Pisa, oder gar dem Vellano zuzuschreiben. Auch der Hinweis Selvatico's[2]) auf die stilistische Verwandtschaft des Fulgoso-Monumentes mit dem unbedeutenderen Denkmal des Pileo Prata (err. um 1420) im Paduaner Dom fördert die Frage nach der Person des Autors nur wenig. —

Zahl und Bedeutung der geschilderten Denkmäler bezeugen, dass die florentiner Plastik, und zwar vorzugsweise die Schule Donatello's, schon in der ersten Hälfte des Quattrocento beachtenswerte Vertreter in Venezien besafs, und geben der weiteren stilkritischen Prüfung des toskanischen Einflusses eine feste historische Grundlage. —

Schon die erste hervorragende Schöpfung, welche uns auf unserem Stoffgebiet in Venedig selbst nach dem Mocenigo-Denkmal entgegentritt, das von Scipione Buon in Sta. Maria de' Frari errichtete Denkmal, ist bereits von der früheren Forschung als florentiner Arbeit bezeichnet worden. Da hier jeder äufsere unmittelbare Anhalt fehlt, kann unsere Aufgabe nur sein, diese bislang nur beiläufig ausgesprochene Zuweisung[3]) an dem gewonnenen Mafsstab selbständig zu erörtern.

Die Entstehungszeit dieses Werkes ist annähernd gesichert: 1435 war es vollendet, denn am 5. Juni dieses Jahres wurde in dieses der Familie Buon gehörige Monument der Leichnam des Beato Carissimo da Chioggia in feierlicher Prozession übertragen.[4])

---

[1]) Vergl. Gonzati a. a. O. vol. II. No. XCIII p. 119 sqq.

[2]) Vergl. Guida di Padova. Padova 1869. p. 126.

[3]) Vergl. W. Bode. Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887. S. 291, Zusatz zu S. 62.

[4]) Im Sinne kirchengeschichtlicher Forschung hat dieses Denkmal unter allen venezianischen Grabmonumenten vielleicht die eingehendste Erörterung gefunden. Gemäfs der im XV Jahrhundert unter dem Sarkophag an der Wand angebrachten gemalten Inschrift: »In hoc

Sein Aufbau verwertet die besonders in Padua beliebte rechteckige Umrahmung der noch spitzbogig geschlossenen Wandnische, doch gewinnt diese schlichte Kernform durch einen ungewöhnlich reichen plastischen Schmuck ein äufserst stattliches Ansehen, welches ursprünglich durch vielfache Vergoldung[1]) noch gehoben wurde. Das Material ist gebrannter Thon. Die Darstellungen sind, der Bedeutung des Denkmals entsprechend, ausschliefslich kirchlich. Der Sarkophag zeigt an der Vorderfläche in zwei durch die Statuetten der Kardinaltugenden getrennten Reliefs die »Auferstehung« und die »Höllenfahrt«, an den Schmalseiten die »Justitia« und »Temperantia«, in der Lünette die »Taufe Christi«. — In den erzählenden Reliefs tritt eine in Venedig völlig ungewöhnliche Kraft und Lebendigkeit zunächst fast störend hervor. Sie veranlasste die frühere Forschung, hier auf nordischen Einfluss zu schliefsen und verleitete sie zu einem der herbsten Aussprüche über die deutsche Kunst.[2]) Aber die Richtung Adam Kraft's, auf welche hierbei angespielt wird, kann schon aus äufseren Gründen nicht in Betracht kommen, und war denn Selvatico überhaupt im Recht, wenn er bereits zögerte, diese Schöpfung einem einheimischen Bildhauer zuzuschreiben? — Den einzigen Weg, auf welchem der heutige Stand der venezianischen Skulpturgeschichte die zuverlässige Beantwortung dieser Frage gestattet, bietet der Vergleich mit der zweifellosen Arbeit des Meisters, welcher als die einzige, deutlich erkennbare Künstlergestalt an der Spitze der gleichzeitigen venezianischen Bildhauerschule steht: mit dem Hauptwerk des Bartolomeo I Buon, der Porta della Carta. Günstigerweise bietet sie hier wenigstens den höchsten Mafsstab, da sie zweifellos die hervorragendeste Leistung der venezianischen Skulptur im zweiten Drittel des Quattrocento ist und später entstand, als das Buon-Denkmal.[3]) — Selbst unter Berücksichtigung des verschiedenartigen Charakters und des verschiedenen Materials erscheint die Verwandtschaft dieser beiden Werke zu gering, als dass man sie aus lediglich stilkritischen Gründen auch selbst nur Meistern der gleichen Schule zuschreiben könnte. Man hat in diesem Sinne auf die Engel zwischen dem Blattwerk der Nischenumrahmung verwiesen, welche »stark an die gleiche Ornamentation der Porta della Carta erinnern«,[4]) aber die nackten, geflügelten Knaben, welche hier bei fröhlichem Spiel

sepulcro depositum fuit corpus beati pacifici ordinis fratrum minor. año dni MCCCCXXXVII die XXI julii gilt es als das Grab eines Beato Pacifico. Auf Grund der Nachforschungen über die »Beati« dieses Namens und durch ausgedehnteste Hinzuziehung des Urkundenmateriales hat dagegen ein Geistlicher von Chioggia, Luigi Maini, in einem 1865 in wenigen Exemplaren als Broschüre gedruckten Brief (Venezia. Naratovich) unter dem Titel »Sopra il Beato Carissimo da Chioggia dell' ordine dei frati minori« nachgewiesen, dass diese Inschrift eine irrtümliche Angabe enthält, und nicht der in ihr, sondern der im Titel der Broschüre genannte »Selige« im Sarkophage dieses Monumentes ruht. Der Auftraggeber des Werkes ist der am Boden unter einem schlichten Grabstein bestattete Scipione Buon. —

[1]) Die obige Angabe entstammt der in einem Kodex des »Liber Conformitatum« des Bartolomeo da Pisa befindlichen Randnotiz eines Zeitgenossen: »Hic beatus Karrissimus anno Domini 1435 die Sancti Spiritus (5. Juni), me praesente, turba populi assistente gloriosa, ymnis et laudibus reconditus fuit in excelso tabernaculo lapideo (vielmehr gebrannter Thon!) deaurato super portam sacristiae Venerabilis Conventus Venetiarum, quod aedificaverat vere clarissimus vir Dominus Scipio Bon cujus corpus in terra, ut apparet, requiescit«. Vergl. Maini a. a. O. p. 11 sq.

[2]) Vergl. Selvatico a. a. O. p. 148.

[3]) Die Porta della Carta wurde erst 1439 begonnen und 1443 vollendet. Vergl. Zanotto a. a. O. vol. I. Cap. XII p. 356 sqq.

[4]) Vergl. J. Burckhardt. Der Cicerone. V. Aufl. Leipzig 1884. II. p. 427 c.

im Krabbengeäst emporklettern, haben mit den holdseligen Mädchengestalten, welche dort noch dem mittelalterlichen Prinzip entsprechend als Halbfiguren unmittelbar aus den Blättern herauswachsen, kaum Anderes gemein, als die liebenswürdige Wirkung. Die Reliefs bieten mit denen des Portals kaum Vergleichungspunkte; wo solche im Übrigen vorhanden sind, ergeben sich wesentliche Abweichungen. Ein venezianischer Meister, dessen architektonische und ornamentale Phantasie noch so völlig vom üppigen Reiz der heimischen Gotik erfüllt ist, wie die Bartolomeo's, hätte sich selbst als Thonbildner kaum zu der einfachen rechteckigen Form des Wandvorbaues verstanden; er hätte die Kriechblätter krauser und zierlicher, die Konsolen reicher gestaltet und die Statuen am Sarkophag in ähnliche, von Säulchen eingefasste und von Baldachinen überragte Nischen gestellt, wie die Tugenden am Portal. Dazu kommt, dass die letzteren trotz ihrer glücklicheren monumentalen Gesamtwirkung den innigen Ausdruck inneren Lebens vermissen lassen, welches ihre Genossen am Buon-Monument selbst weit über die Allegorien des Mocenigo-Denkmals erhebt, und dass die weiblichen Kopftypen nichts Verwandtes aufweisen. Der Vergleich der stilistischen Eigenart kann in Folge der Verschiedenheit des Materials nur mit Vorbehalt versucht werden, doch tritt besonders bezüglich der Faltenbehandlung ein prinzipieller Unterschied unverkennbar zu Tage: an Stelle der mehr durch scharfe Zeichnung der Faltenbrüche selbst wirkenden Darstellung Bartolomeo's liebt der Meister des Grabmales breite, durch starke, rundliche Aufbauschungen reich begrenzte Flächen und bevorzugt nicht nur in der Anordnung, sondern auch in der stilistischen Behandlung der Gewänder die malerische Wirkung reich verteilter Schatten. —

Wenn sich Selvatico's allgemeine Annahme, dies Grabmal stamme nicht von der Hand eines einheimischen Künstlers, demgemäfs bewährt, so stützt sich auch seine weitere Schlussfolgerung auf die hier entscheidende Eigenart dieses Werkes, nur weist jener schon ihm auffällige Realismus der erzählenden Reliefs nicht nach dem deutschen Norden, dessen Plastik in dieser Zeit solche Werke noch nicht zu schaffen vermochte, sondern nach Florenz. Im Brenzoni-Denkmal besitzen wir ein beglaubigtes Beispiel für die Art, in welcher florentiner Bildhauer die kraftvolle Ausdrucksweise der heimischen Schule mit leichter Annäherung an die oberitalische Geschmacksrichtung zur Geltung brachten: ein zweites, künstlerisch weit wertvolleres bietet das Buon-Monument. — Verfolgen wir diese aus dem allgemeinen Kunstcharakter zwanglos gewonnene Fährte im Einzelnen! Der Zufall gestattet zunächst, hier die Darstellung der gleichen Scene zu vergleichen. In der »Auferstehung Christi« am Buon-Monument wird der Schlaf der Wächter fast noch realistischer und unbefangener geschildert, als am Brenzoni-Denkmal. Halb auf dem Bauch liegt der Vorderste; unschön, aber völlig naturwahr sind die Stellungen seiner bald in Vorder-, bald in Rück-Ansicht sichtbaren Genossen. Christus selbst ist hier lebensvoller: er steht nicht auf dem Sarkophag, sondern er entsteigt ihm in kräftiger Bewegung. — Weitere zuverlässige Vergleichungspunkte bietet nicht die Komposition, sondern die Auffassung und der Typus der Einzelgestalten, die hier zum Glück als frei erschaffene Idealfiguren der kunsthistorischen Sonde ein sicheres Versuchsfeld gewähren. — Der Engel über dem Sarkophag des Brenzoni-Denkmals dürfte sich seinen Genossen am Buon-Monument, welche dort mit den Kleidern Christi der Taufhandlung ehrfurchtsvoll zuschauen, gesellen, ohne irgendwie als fremder Eindringling zu gelten. In Typus und Tracht, Zug um Zug, bekundet sich hier die innigste Stammverwandtschaft: die gleiche jungfräuliche, ein wenig schmächtige Gestalt, durch ihren Kopf-

typus mit dem kurzgelockten Haar gleichaltrigen Knaben geschwisterlich ähnelnd; der gleiche Kopfschmuck, ein Diadem; das gleiche eigenartige, weite, starkstoffige Gewand. — Die kindliche Vorstufe dieser anmutigen Gestalten stellen am Brenzoni-Denkmal die beiden Trägerinnen der Kandelaber, am Buon-Monument die musizierenden Mädchen am Giebel dar: durchgängig das gleiche runde Kinderköpfchen mit kräftiger Stirn und weich zurückspringendem Untergesicht, das gleiche kleine Mündchen mit etwas schrägem Kinn, die gleichen üppigen Locken, bald kurz und dicht, bald breit zum Nacken herabfallend. Nicht minder innige Beziehungen walten zwischen den Typen der männlichen Charakterfiguren ob. — Der Faltenwurf zeigt durchgängig die gleichen Prinzipien. Der Prüfung von Stil und Technik ist freilich durch die Verschiedenheit in Material und Mafsstab eine enge Grenze gesetzt: der am Brenzoni-Denkmal verwendete Kalktuff erforderte den Meifsel, an den Thonreliefs in Venedig war selbst einfaches Modellieren aus freier Hand ermöglicht. Dennoch darf man auch in diesem Sinne auf den gleichen Meister schliefsen: eine verkleinerte Thonskizze des Brenzoni-Monumentes müsste mit dem Buon-Denkmal innige stilistische Verwandtschaft zeigen. —

Am nächsten läge es, auch bei diesem Werk an die beiden Toskaner zu denken, deren gleichzeitige Thätigkeit in Venedig beglaubigt ist, aber die Arbeiten des Pietro da Firenze und des Giovanni da Fiesole stehen dem Buon-Denkmal in Wert und Stil zweifellos weniger nahe, als diejenigen Rosso's. Dass die Tugendallegorien und Engel am Mocenigo- und Buon-Monument von der gleichen Hand seien, bleibt für die Stilkritik völlig unwahrscheinlich. Für sie darf andererseits als Thatsache gelten, dass unter allen gleichzeitigen Skulpturen Oberitaliens dem Buon-Denkmal dasjenige Werk am innigsten verwandt ist, welches die gleichzeitige Thätigkeit Rosso's zwar nicht in Venedig selbst, aber im venezianischen Gebiet verbürgt. — Auf diese kunsthistorische und stilkritische Schlussreihe gestützt, glauben wir auch das Buon-Monument als ein Werk des Giovanni di Bartolo »il Rosso« ansprechen zu dürfen. Eine doppelte Bestätigung gewährt hier ferner seine Verwandtschaft auch mit dem Serego-Denkmal: die Rüstungen und Helme der dortigen Knappen kehren in der Auferstehung, der Kopf des Serego an einem der Begleiter des Täufers im Lünettenrelief fast unverändert wieder. —

Besteht diese Zuweisung zu Recht, so gebührte dem Rosso selbst in der Geschichte der toskanischen Skulptur eine höhere Stelle, als man ihm bislang zuerkannte.[1]) Als Mitarbeiter Donatello's am Opfer Abrahams für die Ostfront des Campanile zu Florenz, als Schöpfer der Abdiasstatue an der Westfront, erscheint er als unfreier Anhänger Donatello's, schon am Brenzoni-Denkmal aber zeigt er eine individuelle Auffassungsweise, vollends als Schöpfer des Buon-Monumentes träte er aus dem Kreise handwerksmäfsigen Schaffens, welcher die übrigen Gehülfen Donatello's umschliefst, als eine unabhängige Künstlerpersönlichkeit heraus, welcher die Donatelleske Richtung auf eigenem Wege verfolgt. — Das Buon-Denkmal gewinnt nicht nur bei einem Vergleich mit den gleichzeitigen oberitalischen Werken, sondern auch bei selbständiger Würdigung seines Kunstwertes eine hohe Bedeutung. Mit vollem Recht hat Jacob Burckhardt[2]) das grofse Relief der Taufe »eine der reichsten und tiefst empfundenen Kompositionen des Quattrocento in Venedig« genannt. In dem

[1]) Vergl. H. Semper. Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien. 1875. S. 128 f. und Anhang II S. 302 ff.

[2]) a. a. O.

Relief der »Höllenfahrt« ist trotz des kleinen Mafsstabes die kraftvolle Majestät, mit der Christus die über Beelzebub zusammengebrochene Höllenpforte überschreitet, der halb ungestüme, halb demutsvolle Eifer, mit dem ihm die mannigfach charakte-



Engelgruppe aus der »Taufe Christi« vom Buon-Denkmal in Sta. Maria de' Frari zu Venedig.

risierten nackten Gestalten entgegeneilen, packend geschildert. Es treten uns an diesem Werk einzelne Züge von ungewönlicher Anmut und Liebenswürdigkeit entgegen: so in der Gruppe der beiden Engel im Vordergrund der »Taufe«, von denen der erste das Haupt zur Seite neigt, um den Blicken seines mit der Rechten und

dem Kinn leicht auf seine Schultern gestützten Genossen Raum zu geben; so in der feierlichen und ehrfurchtsvollen, aber zugleich vorsichtigen Art, in welcher der Täufer und die beiden vordersten Engel ihres Amtes walten; so in der köstlichen Naivität, mit welcher der Knabe zu Füfsen der »Caritas« Gewand und Hand seiner Beschützerin fasst und mit dieser Stütze, den Kopf weit vorbeugend, von seinem gefährlichen Standort hart an der Ecke des Sarkophages keck herabblickt. Die schlanke, mädchenhafte Gestalt der »Spes« an der entgegengesetzten Ecke, welche die gefalteten Hände und das Haupt voll rührender, in der ganzen Stellung nachzitternder Innigkeit erhebt, bewährt die Bedeutung des Meisters auch auf dem Gebiet psychologischer Charakteristik. Vor allem aber sind die musizierenden Engelskinder



Engel aus der »Auferstehung Christi« vom Brenzoni-Denkmal in S. Fermo Maggiore zu Verona.

in ihren holdseligen Köpfen und in den anmutigen Bewegungen, mit denen sie ihre Cymbeln, Pfeifen, Flöten, Mandolinen, Pauken, Handtrommeln und Orgeln handhaben, selbst noch in ihrer Verstümmelung[1]) von einem unmittelbar an die Kindergestalten der Robbia gemahnenden Liebreiz. Und eines hervorragenden Künstlers würdig ist auch die frische Ursprünglichkeit, welche dieser ganzen Schöpfung ihren eigenartigsten Zauber verleiht. Sie gleicht mehr einer sorgfältigen Skizze, als einem durchgebildeten Monumentalwerk. Schon an den Veroneser Arbeiten Rosso's fällt die Sicherheit und die flotte Art der Meifselführung auf; hier, wo ein weit kürzerer

[1]) Das Denkmal hat in Folge der Unbeständigkeit seines Materials sehr gelitten. Der Kopf Christi und der Arm des Johannes aus dem grofsen Relief der Taufe fanden sich hinter dem Sarkophag und werden jetzt wieder eingefügt, so dass wenigstens der Hauptschmuck des Monumentes nahezu intakt ist.

Weg Erfindung und Darstellung trennte, machen sich diese Vorzüge noch glänzender geltend. Aber nicht nur dieser allgemeine Vorteil, welchen der leicht zu bearbeitende Thon dem Bildhauer gewährt, ist hier aufs glücklichste ausgenutzt: auch die ganze Kompositionsweise und der Stil weist unverkennbar darauf hin, dass der Meister mit diesem Material besonders vertraut war. Das malerische Element, dessen Herrschaft sich an den figurenreichen Reliefs in der Vertiefung des Planschemas, in der zwanglosen Anordnung der Gestalten im Raum und in der Betonung des Landschaftlichen zeigt, und dessen Einfluss auch an den Einzelfiguren erkennbar ist, der Ersatz feinerer plastischer Details durch Gold- und Farbschmuck, ja selbst der eigenartige poetische Grundzug der Gesamtauffassung — die Taufe Christi in weiter Landschaft unter Sternenhimmel gleicht einem Idyll, dem die musizierenden Engelskinder den harmonischsten Rahmen bieten — und endlich an der Dekoration der tektonischen Teile und der Rüstungen die Bevorzugung spielender, halb phantastischer Bildungen — dies Alles steht im innigsten Einklang mit der Ausdrucksfähigkeit des hier gewählten Materials. — An dieser Stelle unserer Untersuchung werden wir zu dem gleichen Ergebnis zurückgeführt, welches W. Bode[1]) auf anderem Wege gewonnen hat. Aus der stilkritischen Prüfung einer Reihe der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts entstammenden Thonbildwerke, welche sich teils im Berliner-, im South-Kensington-Museum und im Louvre befinden, teils in Florenz, Arezzo, Perugia, Verona und Padua erhalten sind, hat Bode die ausgebreitete Thätigkeit einer in Florenz heimischen Thonbildner-Schule der ersten Jahrhunderte des Quattrocento erkannt, ihre Eigenart und ihr Verhältnis zu den gleichzeitigen Hauptmeistern der toskanischen Skulptur charakterisiert, in einem Zusatz[2]) das Buon-Denkmal als »das hervorragendste ihrer Schöpfungen in Oberitalien« bezeichnet, und unter den Namen, welche als »Anhaltepunkte« für die Kunstrichtung dienen dürfen, aus der die unbekannten Meister dieser Thonwerke hervorgegangen sind, neben Niccolo d'Arezzo und den Schöpfern des Mocenigo-Denkmales, Giovanni Rosso bereits selbst genannt.[3]) Der von uns zurückgelegte Weg ging vorerst nur von den beglaubigten toskanischen Werken Oberitaliens selbst aus, und auch auf ihm ergab sich schrittweis, dass das fragliche Thonmonument nicht venezianisch, dass es toskanisch, dass es wahrscheinlich ein Werk des Rosso ist, der in ihm durch die glückliche Verwertung des erwählten Materials sein Bestes geleistet hätte. — Und auch darin gewinnt Bode's Annahme hier eine selbständige, ergänzende Bestätigung, dass das Buon-Denkmal auch bei einem Vergleich mit den übrigen von Bode selbst behandelten Thonwerken seine Bedeutung als das »hervorragendste« Glied dieser Gruppe nicht einbüfst. Freilich ist uns die Prüfung hier nicht in erschöpfender Vollständigkeit ermöglicht, aber selbst das reichste dieser Werke, welches der Charakteristik dieser Künstlergruppe die ausgiebigste Grundlage bietet, der Reliefschmuck der Cappella Pellegrini in Sta. Anastasia zu Verona[4]) steht dem venezianischen Grabdenkmal wesentlich nach. — Diese in vielen Beziehungen völlig eigenartigen Veroneser Reliefs bedürfen noch einer eingehenden Untersuchung. Selbst ihre Entstehungszeit ist nicht gänzlich gesichert.[5]) Als Auftraggeber gilt bislang Giovanni, der ältere Sohn des

[1]) Vergl. a. a. O. S. 58 f. IV. »Die florentiner Thonbildner in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento.«

[2]) a. a. O. S. 291 (zu S. 62).

[3]) a. a. O. S. 68.

[4]) Vergl. Bode a. a. O. S. 62 f.

[5]) Vergl. Cipolla a. a. O. S. 234.

Tommaso Pellegrini. Sein Testament datiert von 1416, demgemäfs wären sie vom Buon-Denkmal durch etwa zwei Jahrzehnte getrennt. — In Auffassung und Stil herrscht hier zweifellos vielseitige Verwandtschaft. Dass in den Veroneser Reliefs alle jene Eigenschaften, welche wir oben als naturgemäfse Ergebnisse des Materials selbst bezeichneten, mit einziger Ausnahme des Farbenschmuckes [1]) wiederkehren, wird man in diesem Sinne freilich kaum geltend machen dürfen. Bedeutungsvoller ist, dass jene »Freude an den reichen Kostümen und Details«, die Bode mit vollem Recht als ein wesentliches Charakteristikon des Meisters der Pellegrini-Kapelle anführt, auch an dem venezianischen Grabdenkmal, besonders an den Rüstungen der Grabeswächter deutlich hervortritt, und ferner auch die »naive, einfache Art der Erzählung« beiden Schöpfungen gemeinsam ist. Aber dem Entsprechenden stehen auffallende Widersprüche entgegen. Schon die verschiedenartige stilistische Behandlung des Ornaments und der Gewänder machen den gleichen Ursprung fraglich. Auch die Typen zeigen nur eine allgemeine Stammverwandtschaft. Vor allem aber sind die Darstellungen des Buon-Denkmales den Reliefs der Cappella Pellegrini in Komposition und Durchführung bedeutsam überlegen. Auch hier lässt sich die Wiedergabe der gleichen Scenen vergleichen. Der kraftvolle Grundton, welcher die Schilderung der »Auferstehung« am Grabdenkmal beherrscht, geht dem entsprechenden Relief der Kapelle ab; die dortige Darstellung der »Taufe«, bei welcher Christus und Johannes in einer hohen Felsgrotte stehen, während zwei zur Linken knieende Engel die Gewänder halten, vermag sich mit der meisterhaft abgewogenen Komposition am Buon-Monument nicht zu messen. Dazu kommt der Unterschied des ganzen Reliefstils. Während sich die Gestalten der Veroneser Bildwerke nur unvollkommen vom Hintergrund lösen, ja häufig fast körperlos erscheinen, heben sich die Figuren der venezianischen Reliefs selbst bei starker scenischer Vertiefung in voller Körperlichkeit neben wie hinter einander trefflich ab. Das Nackte endlich ist am Buon-Denkmal keineswegs »knochen- und gelenklos« wiedergegeben, und der Faltenwurf verliert sich hier nicht, wie an den Gewändern der Veroneser Figuren, in eine grofse Zahl kleinlicher Motive, sondern erzielt durch die Beschränkung auf gröfsere, kräftig geschiedene Flächen eine natürlichere und zugleich monumentalere Wirkung. Und auch in der Gesamtauffassung dieser Reliefs tritt uns, im Gegensatz zum Buon-Denkmal, bei allem Reichtum der Erfindung, bei aller Liebenswürdigkeit der Durchführung ein kleinliches Element entgegen. Ihr Meister schildert in volkstümlicher Sprache, aber er verliert sich in der liebevollen Ausmalung des Nebensächlichen und verdeckt den Kernpunkt der Handlung durch zahlreiches Beiwerk, welches die Gesamtwirkung der Frische beraubt; er schädigt durch die Betonung des genrehaften Gehaltes die dramatische Kraft seines Stoffes. — Kein Zweifel, dass dieser Unterschied beider Werke durch das Verhältnis einer Jugendarbeit zu einer geläuterten, reifen Schöpfung erklärt werden könnte, dass die Ansicht, der Meister der Pellegrini-Kapelle habe auf der höchsten Stufe seiner Entwickelung das Buon-Denkmal geschaffen, nicht der Begründung entbehrte. Aber die inneren Fäden, welche das venezianische Grabdenkmal mit den beglaubigten Werken Rosso's verbinden, erscheinen uns fester und greifbarer, als die Verwandtschaft zwischen den letzteren und den Veroneser Reliefs. Hier tritt vielmehr ein anderes Vermittelungsglied

[1]) Die Reliefs der Pellegrini-Kapelle zeigen durchgängig das gleichmäfsige Rot des gebrannten Thones und waren nicht auf Bemalung berechnet.

schärfer hervor. Bode selbst betont,[1]) dass in den Reliefs der Pellegrini-Kapelle die Richtung der gleichzeitigen Veroneser Malerei, eines Vittore Pisano und Stefano da Zevio stark anklingt. Deutlicher als am Brenzoni-Monument, weit klarer als am Buon-Denkmal, steht hier die Florentiner Plastik im Zeichen oberitalischer Lokalkunst.

(Schluss folgt.)

DER AMSTERDAMER GENREMALER SYMON KICK

VON A. BREDIUS UND W. BODE

Die Kunstgeschichte, als eine der jüngsten Wissenschaften, leidet mehr als alle anderen Disziplinen an dem Breittreten neuer und rücksichtslos ausgesprochener Theorien. Eine ihrer jüngsten Modekrankheiten ist der Kampf gegen die »Beeinflussungstheorie«. Freilich ist es richtig, dass mit dem Auffinden von Ähnlichkeiten und der Folgerung des Einflusses von einem Künstler auf den anderen nicht selten Missbrauch getrieben wird: häufig, wenn nicht in den meisten Fällen, ist es nur eine Bequemlichkeit oder Ungeschicklichkeit des Schriftstellers, der der schwierigen Veranschaulichung eines Kunstwerkes oder der Charakteristik eines Künstlers damit aus dem Wege zu gehen sucht, dass er denselben in diesem oder jenem Punkte mit dem einen oder dem anderen der Jedermann geläufigen Künstler vergleicht und von ihm abhängig macht. Aber andererseits ist es gewiss ebenso falsch, wenn man von einem Einfluss des einen Meisters auf den anderen, sobald derselbe nicht urkundlich feststeht, nichts wissen will oder gar eine Beeinflussung der Kunst durch die grofsen Meister nur in beschränktem Mafse gelten lassen und die in die Augen fallende Verwandtschaft gleichzeitiger Künstler regelmäfsig nur auf die gleiche Strömung und Anschauungsweise der Zeit zurückführen will. Wir erleben ja noch heute, welchen Eindruck das Auftreten eines eigenartigen Künstlers auf seine Kunstgenossen macht und wie rasch sich seine Art verbreitet. In der alten Zeit musste aber die Abgeschlossenheit und dadurch auch das enge Zusammenleben innerhalb desselben Landes, in derselben Stadt und in derselben Gilde, musste der handwerksmäfsige Betrieb der Künste und damit zugleich die Fortpflanzung derselben innerhalb bestimmter Familien, oft durch verschiedene Generationen, noch eine viel weitergehende Abhängigkeit und Beeinflussung des einen Künstlers durch den anderen zur Folge haben.

Aus der aufserordentlichen Fülle von kleinen, in ihrer Vereinzelung nüchternen und auf den ersten Blick meist wenig belangreich erscheinenden Nachrichten, welche die Urkundenforschung in den holländischen und belgischen Archiven während der

[1]) a. a. O. 62.

letzten zehn bis fünfzehn Jahre über die Lebensverhältnisse der Künstler: ihre Lebensart, ihre Herkunft und Familie, Gevattern und Freunde, ihre Wohnungen und ihr Vermögen, ihre Prozesse, Testamente und so fort zu Tage gefördert hat, lassen sich bei näherem Studium derselben auch für die geistige Beziehung der Künstler zu einander, für die Abhängigkeit des Einen und für den Einfluss des Anderen, eine Reihe der interessantesten Schlüsse ziehen.

Dies gilt in besonderem Grade von dem älteren Sittenbild der holländischen Schule, namentlich von den Malern der »Gesellschafts- und Soldatenstücke«. Es ist noch nicht so lange her, dass fast alle Gemälde dieser Art unter den beiden Namen Antoon Palamades und Jan le Ducq zusammengefasst wurden; durch eine kritische Prüfung dieser Bilder und durch das Studium der Künstlerbezeichnungen, die auf manchen dieser Bilder angebracht sind, haben wir allmählich mehr als zwei Dutzend verschiedene Künstler als Maler dieser Gemälde nachweisen können. Der Mehrzahl nach waren dieselben vollständig unbekannt oder es waren doch nur einige ganz unbestimmte oder dürftige Nachrichten über ihr Leben überliefert: heute haben wir beinahe von allen diesen Künstlern Urkunden über ihr Leben, aus denen sich ihre Biographie in den grofsen Zügen, zum Teil aber auch mit zahlreichen interessanten kleinen Einzelheiten zusammenstellen lässt.

Diese urkundlichen Nachrichten geben nun auch für die Gruppierung dieser Künstler und für ihre Beziehungen zu einander wichtige Fingerweise. Freilich liefert gerade diese ganze Richtung der holländischen Genremalerei im Allgemeinen einen ganz besonders augenfälligen Beweis für den Satz, dass die verschiedenen Erscheinungsformen der Kunst Ausflüsse des ganzen Lebens und Trachtens einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Volkes sind; daher sind gerade diese Bilder eine so interessante und sprechende Illustration für das Leben in Holland während der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts. Der eigentümliche Gesellschaftskreis, in den uns diese Gemälde einführen: die Soldateska mit ihrem Anhange, hatte sich unter den Freiheitskämpfen der nördlichen Staaten gebildet und kam durch die Beteiligung derselben an den Kämpfen des Dreifsigjährigen Krieges zu seiner vollen Blüte. Die malerische Erscheinung dieser Söldnerschaft fesselte die jungen Maler ebenso sehr, wie sie ihr lockeres Treiben in den Kreis derselben hineinzog; mehr als einer unter Hollands Künstlern des XVII Jahrhunderts hat sogar gelegentlich den Pinsel mit der Pike vertauscht! War doch auch die Stellung der Künstler jener Zeit in der Regel eine derartige, dass sie schon dadurch in den Verkehr mit diesen Kreisen der Gesellschaft hineingezogen wurden So bestimmt sich also behaupten lässt, dass diese Richtung des holländischen Sittenbildes aus einer ganz Holland gemeinsamen Äufserung des Lebens hervorgegangen sei, so lässt sich dennoch bei den einzelnen Malern, welche dieser Richtung angehören, ihre Abhängigkeit von einander innerhalb der Künstlergruppen in den einzelnen Kunststädten und teilweise selbst die inneren Beziehungen zwischen diesen nicht nur aus dem Charakter der Gemälde, sondern zum guten Teil schon jetzt aus den Urkunden nachweisen.

Dies ist namentlich für die Künstler dieser Richtung in Amsterdam der Fall, wo die Urkunden am gründlichsten durchforscht worden sind und zugleich die reichste Ausbeute gegeben haben.

Als Amsterdamer Künstler ist jetzt Pieter Codde gesichert, der vielseitigste unter den Malern der eigentlichen Gesellschaftsbilder. Wir wissen, dass er 1599 oder 1600 in Amsterdam geboren und hier am 12. Oktober 1678 bestattet wurde. Zahlreiche kleine Einzelheiten, welche die Urkunden über sein Leben gebracht haben, lassen

uns den Künstler in Amsterdam fast von Jahr zu Jahr verfolgen. Eine dieser Nachrichten ist von besonderem Interesse für die Kenntnis der künstlerischen Beziehung und Ausbildung des P. Codde, da sie ihn in Verbindung mit Frans Hals zeigt: die Nachricht, dass Codde 1637 das von diesem unvollendet gelassene grofse Porträtstück der Amsterdamer Schützengilde fertig malte. Fast gleichzeitig sehen wir zwei fremde Künstler vorübergehend in Amsterdam thätig, die sich damals der Richtung des Pieter Codde, wohl unter dem Einflusse dieses Künstlers, anschliessen: der Haarlemer Jan Molenaer, ein Maler aus der Richtung des Hals,[1]) und ein ganz junger Maler aus Zwolle, der später so berühmte Gerard Terborch. Als Schüler von Pieter Codde wird ein anderer gleichalteriger Amsterdamer Gesellschaftsmaler durch die Urkunden erhärtet, Willem Duyster, der um 1600 in Amsterdam geboren war und bereits 1635 daselbst verstarb. Sein frühzeitiger Tod erklärt die Seltenheit und den altertümlichen Charakter seiner Gemälde, die in den Motiven ganz Codde's Kompositionen folgen.

Die neuesten Forschungen in den Archiven von Amsterdam haben ergeben, dass auch ein dritter, etwas jüngerer Gesellschaftsmaler aus einer Amsterdamer Familie stammte, dass er in Amsterdam ansässig war und in nächster Beziehung zu Pieter Codde und Willem Duyster stand. Es ist dies der Maler Symon Kick.

Die ältere Litteratur bietet für diesen Künstler nur eine ganz dürftige Notiz: Houbraken erwähnt nämlich bei Besprechung des Cornelius Kick, dass derselbe »1635 in Amsterdam geboren sei und sich von Jugend auf bei seinem Vater, der ein geschickter Figurenmaler war, geübt habe«. Dass der Gesellschaftsmaler Kick, auf dessen Gemälde ich zuerst in meinem Aufsatze über »Frans Hals und seine Schule« aufmerksam gemacht und den ich in meinen »Studien zur holländischen Malerei« ausführlicher behandelt habe, der hier von Houbraken erwähnte Amsterdamer Figurenmaler ist, können wir erst jetzt mit Sicherheit behaupten. In jenem Aufsatze habe ich den Künstler nach der nicht sehr deutlichen Bezeichnung auf dem Bilde der Berliner Galerie als J. Kick aufgeführt. Die Urkunden beweisen aber, dass sein Vorname Symon war und die Bezeichnungen auf verschiedenen mir in neuerer Zeit bekannt gewordenen Gemälden bestätigen dies. Der Vergleich derselben mit der Bezeichnung jenes Berliner Bildes ergiebt, dass auch hier S. Kick und nicht J. Kick zu lesen ist. So nennt ihn auch noch G. Hoet, der in seinem »Katalogus« (I, 183) auf der Versteigerung der Sammlung N. van Suchtelen in Hoorn im Jahre 1715 »een Geselschap van drinkende Soldaten door S. van Kuck« namhaft macht.

Symon Kick wurde im Jahre 1603 in Delft geboren.[2]) Sein Vater war mutmafslich der Amsterdamer Willem Kick, der sich einen Namen in der Geschichte des holländischen Kunstgewerbes gemacht hat durch seine Nachahmung der chinesischen Lackarbeiten. Symon wurde aber nicht in Amsterdam, sondern in Delft geboren, wahrscheinlich während eines kurzen Aufenthaltes seiner Eltern an diesem Orte. Am 5. September 1631 verheiratete sich der junge Künstler mit der Schwester des oben genannten Gesellschaftsmalers Willem Duyster. Die Eintragung in das Kirchenbuch

---

[1]) Ein kürzlich durch Herrn Generalkonsul Thieme in Leipzig erworbenes Gemälde, »Gefangene vor dem Räuberhauptmann«, steht dem P. Codde aufserordentlich nahe; es trägt die Bezeichnung MOLENÆR 1636, ist also gerade in dem Jahre entstanden, in dem Molenaer nach Amsterdam übergesiedelt war.

[2]) In einer Urkunde vom 13. Juni 1651 giebt er an, dass er 48 Jahre alt sei; am 15. Juli 1646 erklärt er, ungefähr 43 Jahre alt zu sein.





Gem. von Synon Kick | Rad. von Albert Krüger

lautet: »Am 5. September 1631 erschienen Symon Kick, gebürtig von Delft, 28 Jahre alt, ohne Eltern, und als Beistand Hans Le Maire,[1]) wohnend auf Boomsloot, sowie Styntie Cornelisdr. (Duyster) von Amsterdam, ohne Eltern, unter Beistand von Styntie Jeronimus, wohnhaft in der Coninckstraat«.[2]) Zwei Jahre später fand sich das junge Ehepaar bei dem vielbeschäftigten Amsterdamer Notar Laurentius Lamberti ein, um ein gegenseitiges Testament zu machen: »Der überlebende Ehegatte soll der Universalerbe sein; ist es der Gatte, so soll derselbe einer Schwester seiner Frau 300 Gulden auszahlen; ihr Bruder, der Maler Willem Cornelisz Duyster, soll dagegen nichts erhalten, worüber ihn die Schwester bei Lebzeiten zu beruhigen hat; und falls ihr dies nicht gelinge, solle derselbe die Hälfte jener Summe erhalten«. Diese Vorsicht war eine überflüssige, da Willem Duyster schon 1635, lange vor seiner Schwester und seinem Schwager, in Amsterdam starb. Dem Testament wurde am 11. April 1647 ein unbedeutendes Kodizill angehängt. Damals wohnte Symon Kick in der Coninckstraat; von hier aus wurde am 26. September 1652 seine Leiche in die Zuider Kerk übergeführt, und hier starb auch, fast ein Menschenalter nach ihm, seine Witwe in der Nacht vom 7. auf den 8. Dezember 1680. Die Kosten von Kicks Begräbnis, die im Kirchenbuch mit 10 Gulden 13 Stuiver angegeben sind, beweisen, dass der Künstler in guten Verhältnissen lebte. Dafür spricht auch der Umstand, dass die betagte Witwe des Künstlers noch eine Bildersammlung besafs; wenigstens ist in einer Urkunde vom 15. Juli 1676 von ihrer »Const van schilderyen« (Gemäldesammlung) die Rede.

Diese Urkunden und eine gröfsere Zahl unbedeutenderer Dokumente, die wir hier nicht aufführen, weil meist nur der Name des Künstlers darin genannt ist, weisen denselben stets in Amsterdam nach. Danach dürfen wir eine Urkunde, durch welche Kick von seinem Schwager Dirck Cornelisz Duyster, der eine Stelle auf dem Fort Orange in Westindien bekleidete, sich den Auftrag erteilen liefs, dort von einem Barbier 170 Gulden in Empfang zu nehmen, wohl nicht darauf beziehen, dass Kick selbst damals nach Amerika gegangen wäre; denn ein solcher Auftrag war auch durch eine dritte Person auszuführen.

Dies ist in Kurzem der Umriss des Lebenslaufes von Symon Kick, der sich, verschieden von dem Lebenslaufe mancher Kunstgenossen seiner Zeit, in dem ruhigen Geleise eines einfachen Bürgersmannes bewegte. Es fehlen hier die Schuldverschreibungen, Auspfändungen, Haftbefehle, die Prozesse und Strafen wegen groben Unfugs und wilden Lebens, denen wir die nähere Bekanntschaft mit so manchem unter den Künstlern der älteren Zeit verdanken. Verwandt und befreundet mit einer Reihe wohlhabender und angesehener Kunstgewerbetreibender und Künstler von Amsterdam hat Kick auch nicht, wie so manche seiner Landsleute, neben seiner Kunst irgend ein nüchternes Geschäft betreiben oder dieselbe gar für ein solches in Stich lassen müssen.

---

[1]) Auch Hans Le Maire gehörte zu den berühmtesten Kunstindustriellen Hollands; er war einer der ersten Fabrikanten von Ledertapeten und bediente sich des gefeierten Goldschmieds Lutma zur Anfertigung seiner Stempel.

[2]) Gleichzeitig erschienen vor demselben Geistlichen, in der Absicht sich trauen zu lassen: »Der Maler Willem Duyster von Amsterdam, 32 Jahre alt, ohne Eltern, unter Beistand von seinem Onkel Heyndrick Hermansz, in der Coninckstraat wohnend, und Margarethe Kick, 30 Jahre alt, ohne Eltern, unter Beistand von ihrem Schwager Hans Le Maire und Pietertie Zyvers, auf Boomsloot wohnend.

Die Stellung des Symon Kick unter seinen Mitbürgern war aber andererseits doch eine anspruchslose, wenig bemerkte: welche Stellung, welche Bedeutung nimmt derselbe nun als Künstler unter seinen Zeitgenossen ein? Als ich im Jahre 1870 zuerst auf den Künstler aufmerksam machte, kannte ich nur Ein Gemälde desselben, obenein eines seiner geringsten Werke; in meinen »Studien« konnte ich die Charakteristik des S. Kick schon auf einem halben Dutzend seiner Gemälde basieren; jetzt kennen wir bereits die doppelte Zahl von Werken desselben, und unter denselben verschiedene voll bezeichnete Gemälde und solche, die ihn nach einer neuen Seite kennen lehren. Diese Bilder sind: »Soldaten im Stalle« in der Berliner Galerie, bezeichnet S Kick (S und K zusammengezogen) 1648; ein ähnliches Motiv in der Sammlung des Herrn W. Gumprecht in Berlin. Ebenda besitzt die Galerie des Herrn Otto Wesendonck ein gröfseres Bild mit brandschatzenden Soldaten in einem Bauernhaus. Die »Toilette«, voll bezeichnet, in der Galerie des Herrn A. Thieme in Leipzig. Zwei gröfsere Soldatenstücke, »Offiziere und Gemeine in einem öden Stallraum«, besitzt Herr S. H. Fraser in Newbiggin by the Sea; das kleinere von beiden wieder in der gewöhnlichen Weise bezeichnet. Ein ähnliches Bild, als Jan le Ducq bezeichnet, befindet sich in der Galerie zu Edinburg (No. 404): »kartenspielende Soldaten in einem Schuppen«. Ein besonders umfangreiches Bild in der Galerie Hope in London (jetzt Eigentum des Herzogs von Newcastle in Dupdaene) stellt eine Reisegesellschaft dar, die von Räubern auf öder Haide überfallen ist. In der Winter-Exhibition des verflossenen Jahres wurde ein von Mr. Agnew ausgestelltes Interieur des S. Kick als Werk des N. Maes allgemein bewundert, »eine Magd mit Kindern in der Küche«. Unter dem Namen des B. van der Helst versteckt sich in der Galerie Moltke in Kopenhagen ein hervorragendes Bild des S. Kick, Jäger, die sich im Wirtshaus nach der Reiherjagd versammelt haben. Ein kleines ovales Bild in der an interessanten niederländischen Gemälden reichen Sammlung des Herrn Peter von Semenow in St. Petersburg zeigt das Porträt eines jungen Offiziers in ganzer Figur im Vordergrunde einer Landschaft. Eine »Gesellschaft Offiziere beim Kartenspiel« in der Galerie des Fürsten Youssoupoff ebenda vermag ich nur mit Wahrscheinlichkeit für ein Werk des Kick zu erklären, da ich zu wenig Bilder desselben kannte, als ich diese Sammlung sah.

Die Kompositionen und Motive dieser Bilder sind allerdings einfach und anspruchslos; aber verglichen mit den Gemälden eines Jacob Duck, Dirck Hals und anderer verwandter und gleichzeitiger Gesellschaftsmaler Hollands zeichnen sie sich doch — zumal wenn wir berücksichtigen, dass die Zahl der Bilder, aus denen wir ein Urteil schliefsen müssen, eine verhältnismäfsig sehr kleine ist — schon durch ein Streben nach einer gewissen Mannigfaltigkeit der Motive aus. Neben jenen rein auf malerische Wirkung berechneten Stallräumen mit müfsiger Einquartierung, die den gleichen Motiven des Pieter Codde und Jacob Duck nahe verwandt sind, finden wir den »Überfall auf der Haide«, die »Rast nach der Reiherjagd« und sogar zwei Bilder aus dem holländischen Familienleben, »die Toilette der Frau« und die »Kinder in der Küche«. Der Künstler, der hier die handwerksmäfsige Widerholung weniger auswendig gelernter Motive verschmäht, wie wir sie bei den ältesten Malern des holländischen Sittenbildes nur zu häufig finden, bemüht sich auch schon, seinen Kompositionen eine reichere und feinere Charakteristik zu geben. Selbst ein gemütvoller Zug klingt ausnahmsweise darin an, wie dies bei den »Kindern in der Küche« der Fall ist, die daher auf der Ausstellung in London so anstandslos als ein Werk des N. Maes gelten konnten und als solche um einen hohen Preis verkauft worden sind.

Auch in der Zeichnung und in der malerischen Wirkung geht Kick, wenigstens in seinen besseren Bildern, über jene halb lüderliche, halb geistreiche Flüchtigkeit hinaus, welche die Bilder fast aller holländischen Gesellschaftsmaler charakterisiert. Die beigegebene Radierung Krügers nach dem Bilde der Gräflich Moltke'schen Sammlung in Kopenhagen zeigt dies in besonders vorteilhafter Weise. Die Köpfe der jungen Jäger sind lebensvolle, trefflich modellierte Porträts; die Zeichnung der Hände, die Kostüme in ihrer Faltengebung wie in der Stoffbehandlung sind mit gleichem Verständnis und sorgfältig, aber dabei frei und sicher ausgeführt. Der Jäger in der Mitte des Zimmers, der den erlegten Reiher hoch hält und stolz aus dem Bilde herauszeigt, ist nicht ganz eigene Erfindung des Künstlers. Das Vorbild dieser Figur wird Jedem bekannt sein, der die Dresdener Galerie im Gedächtnis hat: es ist Rembrandts »Jäger mit der Rohrdommel«. Diese lebendige Studie vom Jahre 1639 stellt Rembrandt selbst dar; vielleicht hat auch Kick in seinem Jägersmann sich selbst konterfeit, eine Vermutung, welche dadurch nahe liegt, dass der gleiche Kopf sich auf verschiedenen Bildern des Künstlers wiederholt. Jedenfalls wird dieses Gemälde des S. Kick nicht viel später als Rembrandts »Jäger« entstanden sein, der unter den Amsterdamer Freunden desselben mit Recht Aufsehen erregte.

Die gleichen Vorzüge besitzt der »Überfall auf der Haide« in der Galerie Hope zu London. Auch hier sind die Hauptfiguren offenbar wieder Porträts; der Künstler erzählt hier eine Episode aus dem Leben von ein paar jungen Holländern, die auf der Fahrt über eine einsame Haide gegen Abend von Räubern überfallen und ausgeplündert wurden. War in der »Rast nach der Reiherjagd« in Beleuchtung und Ton der Innenraum mit feinem Verständnis wiedergegeben, so ist hier mit gleichem Geschick der Vorgang im Freien beobachtet und durch die abendliche Beleuchtung und den öden Charakter der Landschaft dem Bilde eine eigentümliche Stimmung verliehen.

Wie diese Bilder, so haben die meisten Gemälde des Symon Kick einen feinen grauen Ton, der bald ins Bräunliche fällt, bald mehr silbergrau ist und in dem die Lokalfarben nur matt und bescheiden zur Geltung kommen. Die Kostüme sind daher meist schwarz, braun oder grau; daneben treten erst in zweiter Linie ein blasses Gelb, mattes Braunrot und Stahlblau, selten auch ein unbestimmtes Grün auf. In dieser Färbung und im Ton erinnert Kick am meisten an seinen Landsmann Pieter Codde sowie an die frühen Gemälde des Gerard Terborch, die auch im Motiv mit denen des Kick und Codde nahe verwandt sind. Ganz abweichend in der Färbung ist das Bild im Besitz des Herrn Generalkonsuls A. Thieme in Leipzig, »die Frau bei der Toilette«, das in der umstehenden Zeichnung (S. 108) wiedergegeben ist. Hier sind die Farben so kräftig und energisch, dass wir ein Bild von Nicolaus Maes oder einen farbigen Quirin Brekelenkam vor uns zu haben glauben. Ein leuchtendes Rot, dessen Wirkung durch ein daneben gestelltes tiefes Schwarz noch verstärkt wird, beherrscht das Farbenkonzert, in dem ein kräftiges Grün, Gelb und ein helles Weifs, in dem Seidenkleide auf dem Tische, mitsprechen. Die gleiche brillante Färbung zeichnet das mehrfach erwähnte Bild der Winter-Exhibition in London aus. Die Frau, die ein blaues Band in das blonde Haar ihres Töchterchens bindet, trägt ein tiefschwarzes Kleid mit hochroten Ärmeln, deren grünes Futter an den Händen aufgeschlagen ist; das blassblaue Kleid dieses Kindes, das bunt bemalte Stühlchen des jüngsten Kindes, die gelben und roten Schüsseln und Küchengeräte an der Wand verstärken die kräftige Farbenwirkung dieses Bildes, die durch das viele Weifs der Schürzen und Kragen und das helle Licht, das darauf fällt, noch erhöht wird.

Wenn diese beiden Bilder so sehr an Nicolaus Maes erinnern, dass das eine sogar anstandslos für ein Werk dieses Künstlers genommen worden ist, so dürfen



Die Frau bei der Toilette.
Ölgemälde von S. Kick. Im Besitz des Generalkonsuls Herrn A. Thieme in Leipzig.

wir deshalb doch nicht etwa auf einen Einfluss dieses Künstlers auf Symon Kick schliefsen; denn als Kick starb, war Maes erst zwanzig Jahre alt. Kick erscheint nach seinem Alter vielmehr als ein Vorläufer des Maes. In ihm, in seinem jüngeren Landsmann Esias Boursse und dem Dordrechter C. Büsschop lernen wir ein paar,

bis vor Kurzem ganz unbekannte Maler des holländischen Sittenbildes kennen, die in ihrer malerischen Auffassung, wie N. Maes, unter dem Einfluss von Rembrandts Gemälden seiner mittleren, ganz farbigen Zeit ausgebildet sind. Freilich, zum vollen Ausdruck des Empfindungslebens bringt es Kick auch in diesen Bildern noch nicht; eine gewisse Äufserlichkeit im Ausdruck der Köpfe, eine teilweise Flüchtigkeit in der Durchbildung sowohl der Komposition wie der Zeichnung verraten auch hier den Künstler einer älteren Generation, die sich mit der malerischen, aber oberflächlichen Wiedergabe pikanter Motive begnügte und zu einem Vertiefen in das Gemütsleben, einem Durchdenken und Durcharbeiten bis in die kleinsten Nebensachen noch nicht gelangte. Diese letzten Fortschritte in der Entwickelung des holländischen Sittenbildes verdankt dasselbe erst dem Genie Rembrandts und den grofsen Genremalern, welche unter seinem Einfluss sich ausbildeten.

Kick 1648 Kick

DAS NEUE MUSEUMSGEBÄUDE ZU BRAUNSCHWEIG IN BEZUG AUF SEINEN BENUTZUNGSZWECK GEWÜRDIGT

VON HERMAN RIEGEL

Von verschiedenen Seiten angeregt, will ich einige Ausführungen über das neue Museumsgebäude zu Braunschweig geben und versuchen, bei der Würdigung desselben in Hinsicht seiner Bestimmung und seiner Zwecke gewisse Punkte hervorzuheben, die von allgemeinerer Bedeutung für alle derartigen Bauten sind.

Seitdem ich im Jahre 1871 den Bau eines neuen Hauses für die ausgedehnten und kostbaren Sammlungen, zu deren Verwaltung ich berufen worden war, angeregt hatte, habe ich die Frage der Gestaltung des Neubaues stetig im Auge behalten. Mit der zunehmenden Kenntnis dieser Sammlungen selbst wuchs die Kenntnis der Bedingungen und Anforderungen, die sie für ihre spätere Neuaufstellung vorschrieben, und das Studium einer grofsen Zahl auswärtiger Museumsgebäude belehrte mich vielfach über gelungene und misslungene Lösungen verwandter Aufgaben im Ganzen und Einzelnen. Diese Erfahrungen bildeten sich mehr und mehr aus und haben dem Braunschweiger Neubau, wie ich glaube ohne Anmafsung sagen zu können, zum Vorteile gereicht.

Nachdem eine erste Vorlage der Regierung im Jahre 1872, wegen der ablehnenden Haltung des Landtages, zurückgezogen worden war, verflossen fast zehn Jahre, ehe die Angelegenheit wieder aufgenommen werden konnte. Im Sommer 1882 schrieb das herzogliche Staatsministerium, im Einverständnisse mit dem Landtage, einen Wettbewerb für den Neubau eines Museums aus, welcher aus nahe liegenden Gründen auf die dem Herzogtume angehörenden Baukünstler beschränkt wurde.

Nach den vielfältigen Studien und Vorarbeiten, die im Laufe der Jahre gemacht worden waren, wünschte ich, dass bei der Preisausschreibung möglichst bestimmte und genaue Bedingungen gestellt würden, weil dadurch die Wahrscheinlichkeit, etwas unmittelbar Brauchbares zu erlangen, sehr gesteigert werden musste. Diesem Wunsche wurden jedoch von baulicher Seite die, von dem deutschen Architektenverbande hinsichtlich der Wettbewerbungen aufgestellten, Vorschriften entgegen gehalten, und danach das Preisausschreiben in der üblichen allgemeinen Weise abgefasst. Von den eingelieferten Entwürfen war, obwohl ausgezeichnete Arbeiten sich darunter befanden, doch, wie zu erwarten, keiner unmittelbar verwendbar. Darauf erhielt Herr Oskar Sommer aus Wolfenbüttel, jetzt Professor am Städelschen Kunstinstitute zu Frankfurt a. M., welcher den ersten Preis in Höhe von 3000 Mark davon getragen hatte, nunmehr den Auftrag, nach dem von mir aufzustellenden Bauprogramm, unter Mitwirkung der staatlichen Bauverwaltung, einen Entwurf auszuarbeiten, der dem Landtage, behufs Bewilligung der nötigen Geldmittel, alsbald vorgelegt werden konnte.

Ich gab Herrn Professor Sommer dies Bauprogramm in Gestalt des Schemas der drei Grundrisse des als dreistöckig gedachten Gebäudes und damit auch das Schema des Querschnittes; ich stellte dazu verschiedene genaue Bedingungen, besonders in Bezug auf Feuersicherheit und Beleuchtungsverhältnisse, auf. Herr Sommer fasste diese Angaben mit ebenso selbständigem als reifem Künstlersinn auf, und entwarf den Bau in einer Weise, welche ebenso sehr den Anforderungen künstlerischer Raumgestaltung wie unmittelbarer Zweckmäfsigkeit gerecht wurde.

Wie bekannt, sind die Ansichten über die Frage, ob Oberlicht oder Seitenlicht, in fachlichen Kreisen noch vielfach geteilt. In fast allen Gemäldesammlungen Frankreichs und Belgiens, wie auch in der Nationalgalerie zu London und mehreren italienischen Sammlungen findet man nur Oberlicht, in einigen bedeutenden Sammlungen, die in alten Gebäuden untergebracht sind, wie etwa in der Galleria Pitti zu Florenz, dem Mauritshuis im Haag u. a., dagegen nur Seitenlicht. Bei uns in Deutschland wählte Schinkel 1824 beim Bau des alten Museums zu Berlin ausschliefslich Seitenlicht, Klenze dagegen wählte wenig später, 1826, beim Bau der alten Pinakothek zu München eine Vereinigung beider Beleuchtungsarten. Die Wahl der Baustelle wie die Anordnung dieses letzteren Gebäudes, soweit es die Gemälderäume im ersten Stock betrifft, bekunden ein grofses Verständnis der zu erfüllenden Bedürfnisse und der einschlägigen Fragen. Dies zeigt sich ganz besonders in der Richtung der Längenachse von Osten nach Westen, in der Anlage einer Flucht von Oberlichtsälen für die gröfseren Bilder und neben derselben herlaufend die einer Reihe kleinerer Gemächer mit reinem Nordlicht für die kleineren Gemälde. Diese Verbindung war äufserst wichtig und ihre Bedeutung wurde nur dadurch verdunkelt, dass die inneren Verhältnisse der Räume in sich und die Anlage der Oberlichter noch Nachteile zeigten, die leider, jedoch naturgemäfs, früher und häufiger empfunden, als jener Grundvorzug allgemein anerkannt wurde. Wäre dies nicht so gewesen, so würde man nicht begreifen, wie es möglich war, dass bei andern Neubauten die Längenachse der Oberlichtsäle von Süden nach Norden gerichtet, wie Räume mit Seitenlicht nach Südosten oder Südwesten oder sogar nach Süden gelegt, wie in den Mafsen, Verhältnissen und Konstruktionen so vielfach Missgriffe gemacht werden konnten. In diesen Hinsichten bieten zahlreiche Bauten Gelegenheit, um Erfahrungen darüber zu sammeln, wie man es nicht machen muss.

Die Pinakothek zeigt jedoch einen bestimmten und grofsen Mangel darin, dass das Erdgeschoss noch in einer sehr unentwickelten Weise gehalten ist. Die Umfassungs-

mauern der Oberlichtsäle sind auch in den unter diesen liegenden Räumen voll ausgeführt und nur mit einigen Lichtöffnungen versehen, wodurch denn der grofse Mittelraum im Erdgeschosse sehr beeinträchtigt wird. Semper vermied diesen Übelstand beim Bau des Dresdener Museums, 1847, welches sich sonst an den Grundgedanken der Pinakothek lehnt, indem er unter die Längswände der Oberlichtsäle, statt der Wände im Erdgeschosse, Pfeiler stellte. Aber auch diese Einrichtung hatte noch ziemlich erhebliche Mängel, namentlich den einer doppelseitigen Beleuchtung und den einer ungenügenden Raumabschliefsung.

Semper hatte auch in einer anderen Beziehung eine Weiterentwickelung des baulichen Gedankens der Pinakothek noch dadurch herbeigeführt, dass er über den mit Seitenlicht versehenen Räumen des ersten Stockes, welche niedriger als die Oberlichtsäle sind, ein zweites Stockwerk anordnete, welches, ebenso wie jene unter ihm liegenden Räume, gleich einem Ringe die Oberlichtsäle umgiebt. Dieses zweite ziemlich niedrige Stockwerk hatte er durch Oberlicht beleuchtet, wodurch sich wieder empfindliche Nachteile in Bezug auf Licht, Wärme und Kälte ergaben.

Spätere Bauten hatten diese Gedanken und Gestaltungen nicht wesentlich weitergeführt.

Für mich konnte es bei Aufstellung des Bauprogramms nicht zweifelhaft sein, dass auch die Braunschweiger Gemäldesammlung am besten in Räumen unterzubringen sei, welche teils von oben, teils von der Seite ihr Licht empfangen. Ja, auf die Seitenlichträume musste ich den entschiedensten Wert legen, da die zahlreichen kleineren Bilder holländischer Meister, die das Museum besitzt, nur im besten Seitenlichte zur vollen Geltung gelangen können. Dadurch ward von selbst eine Anlehnung an den Grundriss des ersten Stockwerkes der Pinakothek gegeben. Indem ich hierauf einging, hielt ich mir eine dreifache Aufgabe gegenwärtig, nämlich:

1. das Erdgeschoss zu Sälen auszugestalten, welche zur Aufstellung von Sammlungen völlig geeignet sind;
2. das zweite Stockwerk, welches sich als Ring um den oberen Teil der Oberlichtsäle legt, durch Seitenlicht zu erhellen und dadurch die bezeichneten Nachteile zu vermeiden; und
3. in allem Einzelnen, namentlich soweit es sich auf Mafse, Verhältnisse, Fenster- und Oberlichtanlage u. s. w. bezieht, das möglichst Zweckmäfsigste und Vollkommenste anzuwenden.

Bei den Erwägungen über die räumliche Verteilung der Sammlungen im Hause und die Art, wie dabei jede möglichst zweckmäfsig aufzustellen sei, ergab sich, nachdem die angedeutete Grundlage, dass die Gemälde im ersten Stock nach dem Vorbilde der Pinakothek unterzubringen seien, eine einfache und, wie ich glaube, so glückliche Lösung, dass das neue Gebäude den Sammlungen so zu sagen nach Mafs auf den Leib gearbeitet werden konnte. Die Grundlage für die Schätzung der räumlichen Anforderungen wurde in den Mafsen der mit Bildern zu behängenden Wandflächen in Oberlichtsälen und Seitenzimmern gewonnen, wobei berücksichtigt wurde, dass zwischen und neben den Gemälden angemessen grofse Flächen frei blieben, welche die überaus lästige Störung des einen Bildes durch das andere erheblich beschränken. Mit der durch diese Schätzung gewonnenen Grundlage liefsen sich die räumlichen Anforderungen, welche die übrigen Sammlungen stellten, leicht und glücklich in Übereinstimmung bringen, sobald die durch die Eigenschaften derselben nahe gelegte Einteilung gehörig beachtet wurde. So fanden denn im Erdgeschosse zunächst die gröfseren und schwereren Gegenstände Platz, denen dann

auch die gleichartigen kleineren, soweit angemessen, beigesellt wurden. Dadurch wurde die Antikensammlung, die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände, die gröfseren Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände des XVII und XVIII Jahrhunderts, die geschichtlichen Merkwürdigkeiten, die gröfseren Bildhauerwerke der neueren Zeit und endlich die Gipsabgüsse in das Erdgeschoss gewiesen. Im *ersten Stock* fand neben den Gemälden die Sammlung der Zeichnungen und Kunstdrucke Aufstellung, und es blieb noch genügender Raum für Arbeits- und Verwaltungszwecke übrig. Endlich im zweiten Stock wurden neben den vorgeschichtlichen Denkmälern die Werke der Kleinkunst und die kleineren Erzeugnisse des Kunstgewerbes vereinigt.

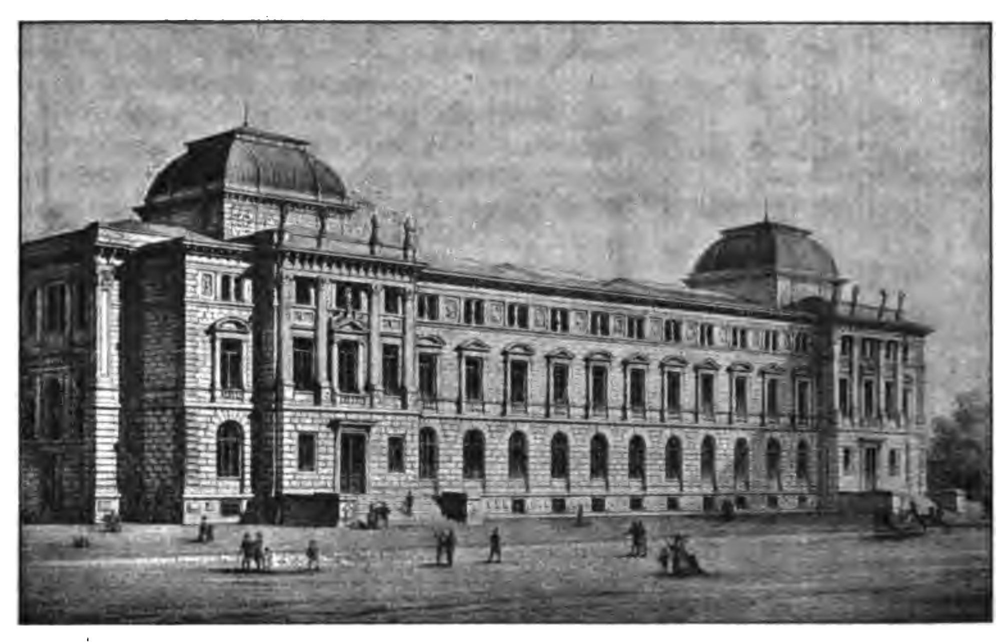
Diese Anordnung schien den gegebenen Anforderungen auf eine ganz ungezwungene Art zu entsprechen; sie stellte sich schon auf den ersten Blick als einfach, klar und übersichtlich dar; sie gestattete auch die Anwendung einer geschichtlichen Folge überall da, wo diese nach dem Wesen der Sache selbst erwünscht sein musste. Auch machte sie es, wie von selbst, möglich, die Besucher an Tagen gröfseren Andranges in eine kreislaufartige Bewegung zu leiten, die das Begegnen und Kreuzen der Menge ausschliefst, hierdurch die Gefahr für die Sammlungsgegenstände verringert, den Einzelnen in der Hauptsache einen Weg geschichtlicher Folge führt und eine gröfsere Bequemlichkeit beim Betrachten der Kunstwerke gewährt, sowie Reibungen der Besucher unter einander erschwert. Dass durch diese Anordnung endlich der Raum, welchen die Bebauungsfläche bot, für die Aufstellung der Sammlungen in ungewöhnlicher Weise ausgenutzt werden konnte, mag nicht unerwähnt bleiben.

Ehe ich nun auf eine Würdigung des Baues und die Beurteilung gewisser Eigenschaften desselben eingehe, glaube ich zunächst erst einige Mitteilungen zur weiteren Geschichte des Gebäudes geben zu müssen.

Herr Sommer hatte nach dem ihm übergebenen Bauprogramme in wenigen Wochen einen völlig ausgearbeiteten Entwurf fertig gestellt, welcher sogleich von der herzoglichen Landesregierung der eben noch tagenden Landesversammlung vorgelegt wurde. Dieser Entwurf wurde von der letzteren eingehend geprüft, und es wurden danach von ihr am 9. Dezember 1882 die angeforderten Mittel in Höhe von 770 000 Mark bewilligt. Der Bau wurde, nach einer nochmaligen sorgfältigen Durcharbeitung des Entwurfes, sogleich durch die herzogliche Baudirektion in Angriff genommen, und die besondere Leitung der Ausführung, unter Wahrung der erforderlichen Anteilnahme des Herrn Professor Oskar Sommer und unter Aufsicht des Herrn Baurates Wiehe, dem damaligen Herrn Kreisbaumeister, jetzigen Kreisbauinspektor H. Pfeifer übertragen. Um Ostern 1886 war der Bau soweit gefördert, dass die innere Einrichtung, für welche ein besonderer Betrag von 100 000 Mark mir zur Verfügung gestellt war, begonnen werden konnte. Bis Mitte September blieb der gröfste Teil der Sammlungen im alten Hause noch dem öffentlichen Besuche zugänglich. Dann nahm die Überführung der Sammlungen ihren Anfang, und nach Beendigung des Umzuges wurde zur Aufstellung derselben geschritten, welche gegen die Mitte des Jahres 1887 vollendet war. Am 17. Juli 1887 wurden die Sammlungen in dem neuen Hause dem allgemeinen Zutritt wieder geöffnet. Im Herbste 1888 forderte die Regierung bei der Landesversammlung noch den Betrag von 44 324,41 Mark, um welchen die Baukosten überschritten worden waren; derselbe wurde anstandslos genehmigt. Danach stellen sich die Kosten wie folgt:

für die Baustelle	70 000,00 Mark
für den Bau	744 324,41 »
für die innere nicht bauliche Einrichtung .	100 000,00 »
zusammen .	914 324,41 Mark

Das ganze Gebäude hat in seinem Kerne eine Länge von 97,88 m, im Mittelbau eine Tiefe von 23,38 m und bis zur Oberkante des Hauptgesimses eine Höhe von 18,60 m. Die gesamte bebaute Fläche misst 2 292,60 qm. Übrigens ist das Gebäude im eigentlichen und künstlerischen Sinne des Wortes nicht vollendet, da der bildwerkliche Schmuck des Äufseren so gut wie gänzlich fehlt, die bauliche Ausstattung des Innern aber, im Vergleich zu der ausgezeichneten Raumgestaltung und im Hinblick auf die Bestimmung des Gebäudes, als allzu karg und ungenügend erachtet werden muss. —

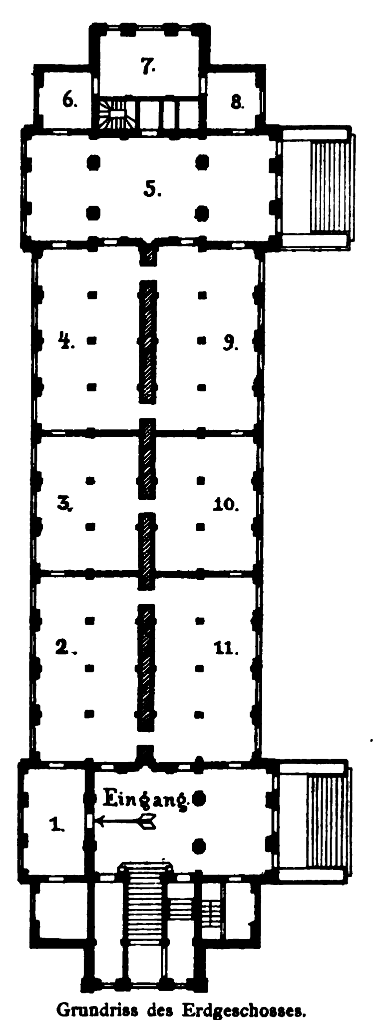


Das neue herzogliche Museum in Braunschweig. Von Architekt Sommer.

Eine Vorstellung des Gebäudes wird mit Hülfe der hier beigegebenen Zeichnungen möglich sein. Die Grundrisse geben in Verbindung mit den daneben gesetzten Bemerkungen die Gesamtanordnung und die räumliche Verteilung der Sammlungen; der Durchschnitt bringt den Gedanken des Aufbaues zur Anschauung. Selbstverständlich sollen und können diese kleinen Hülfsmittel nicht im geringsten die Bedeutung einer architektonischen Darstellung des Gebäudes beanspruchen. Ich hoffe, dass Herr Professor Oskar Sommer eine solche seinen Fachgenossen nicht vorenthalten wird. Für seine Vermittelung aber bei der Anfertigung der hier vorliegenden kleinen Zeichnungen sage ich ihm meinen besten Dank. Ich stelle dieselben an denjenigen Orten dieser Ausführungen ein, wo sie, meiner Meinung nach, mit dem Gesagten am nächsten im Zusammenhange stehen.

Ich wende mich nun den Erörterungen über die Würdigung der erreichten Leistung zu, auf die es mir eigentlich ankommt, und ich folge hierbei der Ordnung des Baues vom Keller zum Dache.

Das *Kellergeschoss* ist leider etwas tief in die Erde gelegt worden. Es ist flachbogig eingewölbt. Vom Keller führen steinerne Nebentreppen, an zwei entgegengesetzten Stellen, wie in den Grundrissen zu sehen, bis auf den Boden; diese Treppen sind im Keller mit eisenbeschlagenen Thüren abgeschlossen. Im Keller befinden sich die Wohnungen des Hausmeisters und des Heizers, die Heizung mit den Kohlengelassen, sowie Vorrats- und Arbeitsräume.



Grundriss des Erdgeschosses.

Beim *Erdgeschosse* kam es, wie bemerkt, darauf an, den Raum unter den Oberlichtsälen vollkommen auszunützen. Das konnte sich nur so erreichen lassen, dass die Längswände, welche im ersten Stock die Oberlichtsäle von den Seitenlichträumen trennen, im Erdgeschosse, statt auf volle Wände, auf möglichst dünne Stützen gestellt würden. Ich wünschte, dass hierzu eiserne Stützen gewählt würden, allein hiergegen wurden baulicherseits Bedenken wegen der geringeren Festigkeit erhoben. Die Granitsäulen, die ich dann vorschlug, wurden der gröfseren Kosten wegen abgelehnt, und aufgemauerte Säulen für nicht haltbar genug erklärt. So kam es, dass jene Stützen die Gestalt von Pfeilern erhielten, was für die Beleuchtungsverhältnisse minder günstig ist.

In der Mitte des Gebäudes wurden verlängs durch diese Räume zwei Mauern gezogen, deren Zwischenraum mit grofsem Vorteil für die Heizungszwecke verwandt wurde. So entstanden sechs grofse wohlgestaltete Räume.

Die Fenster, welche dieselben erhellen, sind allerdings nicht ganz meinen Wünschen entsprechend ausgeführt worden, indem sie rundbogig, statt, wie ich begehrt hatte, rechtwinklich abgeschlossen sind. Ich werde auf die für die Fensteranlage bestimmenden Grundsätze bei Besprechung der Räume für die Gemäldesammlung sogleich näher eingehen und bemerke hier nur, dass der rundbogige Schluss allerdings die Beleuchtung da leider beeinträchtigt, wo hochgestellte Gegenstände, wie in der Gipssammlung, sich befinden.

Jene sechs Säle sind aber immerhin gut beleuchtet, und die beabsichtigte Ausnutzung des Raumes im Erdgeschosse wird als gelungen anzusehen sein. Es war mir eine Freude und Befriedigung, denselben Gedanken in dem neuen Museum zu Wien ausgeführt zu finden, jedoch mit Anwendung von granitnen Säulen, die den Sälen ein lichteres und festlicheres Ansehen geben.

Die Fufsböden in sämtlichen Räumen des Erdgeschosses und der anderen beiden Stockwerke sind wegen des leichteren Verkehres mit schweren Gegenständen,

die übrigens durchweg auf Sockeln mit Rollen stehen, mit Schränken u. s. w., wie wegen auch des bequemeren Gehens der Besucher, ohne Thürschwellen gehalten, — wenigstens bis auf die nach den Treppen führenden Thüren, wo die Bauleitung die Schwellen für unentbehrlich hielt.

Die Decken, welche das Erdgeschoss vom ersten Stock scheiden und diesen wie den zweiten Stock abschliefsen, sind meiner ausdrücklichen Forderung gemäfs feuersicher gestaltet, jedoch nicht als Gewölbe irgend einer Art und Form, sondern als hölzerne Balkendecken, die mit dem Rabitzschen Netzverputz gefüllt sind. Diese Gestaltung, welche zuvor baulicherseits genau geprüft worden war, hatte den Vorzug gröfserer Billigkeit, aber sie hat den Nachteil gezeigt, dass die Tritte der Besucher sehr hörbar werden und die Decken, wenn der Besuch zahlreicher wird, naturgemäfs leise Schwingungen äufsern, die sich auf kleinere in den Schränken aufgestellte Gegenstände übertragen und dadurch die gute Ordnung stören.

Ich wende mich zum *ersten Stockwerke*. Wie die räumlichen Anforderungen der Gemäldesammlung die Grundlage für die Abmessung und Anordnung des ganzen Hauses abgaben, so musste auch in erster Reihe für eine zweckmäfsige Aufstellung der Bilder in möglichster guter Beleuchtung Sorge getragen werden, wobei, wie sich von selbst versteht, Seitenlicht und Oberlicht getrennt zu beurteilen und zu halten waren.

Was zunächst das Seitenlicht angeht, so standen die elf Fenster der Nordseite des langen Mittelbaues für die besten kleinen Bilder zur Verfügung; ihnen entsprechen drei schmale Säle mit vier, drei und wiederum vier Fenstern. Es liefsen sich also elf Abteilungen machen. Da der obere Teil der erforderlichen Scheidewände nicht zu benutzen gewesen wäre und es mir darauf ankam, die Einheitlichkeit der Säle sichtbar zu erhalten, so wurden diese Wände bei einer Raumhöhe von 4,95 m nur 3,05 m hoch geführt. Die Abteilungen messen an Tiefe 5,07 m und an Öffnungsbreite 4,83 m, der Gang, welcher vor den Öffnungen längs der Fenster hinführt, hat eine Breite von 1,60 m. Diese Mafse sind im Wesentlichen als Ergebnis genauer Studien an zahlreichen andern Orten ermittelt und angewandt worden. Die Fenster sind in der Laibung 2,30 m und im Glase 1,74 m breit, die Pfeiler 2,51 m. Eine wesentliche Neuerung ist dadurch eingeführt worden, dass die Scheidewände im Grundriss nicht geradlinig, sondern bogenförmig gestaltet sind.

Grundriss des Hauptgeschosses.

Ich glaube, dass man in neuerer Zeit den ersten Versuch, Gemälde auf gekrümmte Wände zu hängen, in Pest gemacht hat, als man in der grofsen Nische eines Oberlichtsaales Bilder anbrachte. Doch war dieser Versuch nicht beabsichtigt; das Gebäude, nach Stülers Plänen 1862 bis 1864 erbaut, war fertig, als der Staat im Jahre 1865 seine Gemäldesammlung, die frühere Esterhazy'sche in Wien, käuflich erwarb und aufstellte. Im Jahre 1873 aber war auf der Weltausstellung zu Wien ein

bewusster Versuch gemacht worden, an den man beim Bau des neuen Museums daselbst anknüpfte. Hier sah ich diese Einrichtung im Frühjahre 1884 und vernahm die Erläuterungen, die Herr Direktor Ed. Engerth mir dazu zu geben die Güte hatte, ohne jedoch ein Urteil gewinnen zu können, da die Bilder noch im Belvedere sich befanden und die Wände im neuen Hause noch kahl waren. Ich habe dann später, als der Bau soweit vorgerückt war, in den Räumen selbst besondere Versuche mit Gemälden an verschieden stark gekrümmten Wänden gemacht. Das Ergebnis war dies, dass die Pfeilhöhe des Bogens, bei einer Länge der Sehne von 3,39 m, auf 0,22 m festgesetzt wurde. In dieser Gestaltung ist die Ausführung gemacht worden, und zwar mit dem günstigsten Erfolge für die Beleuchtung der Bilder, die ausgezeichnet betrachtet werden können, ohne irgend welche Beschattung durch den Rahmen, fast ganz ohne störende Blendlichter und ohne Augenblendungen durch unmittelbares Fensterlicht. Dass die Wand gekrümmt ist, entzieht sich der Empfindung des Beschauers ganz. Natürlich sind nicht Bilder hierher gehängt worden, deren Breite ein gewisses Mafs — etwa einen und ein Drittel Meter — überstieg.

Begünstigt wird die gute Wirkung dadurch, dass die Fenstervorhänge, wie überhaupt im ganzen Hause, von unten nach oben zu ziehen sind, und dass somit der untere Teil der Fenster durch Heraufziehen der Vorhänge leicht abzublenden ist. Die Höhe der Fensterbrüstung beträgt 1,01 m und die Höhe, in welcher die Fenster selbst gewöhnlich abgeblendet werden, 1,14 m. Das Licht fällt demnach erst in einer Höhe von 2,15 m über dem Fufsboden ein und zwar in ungestörter Fülle, da der obere Teil des Fensters, in Breite von 1,74 m und Höhe von 2,15 m, nur durch leichte Eisensprossen einmal senkrecht und einmal wagerecht geteilt ist. Die Fenster sind, soweit es nur irgend möglich war, bis nahe zur Decke geführt. Leider konnten die Füllungen wegen der erheblicheren Kosten nicht aus Spiegelglas hergestellt, und ebenso wenig konnten Doppelfenster angebracht werden. Ich glaube, dass die geschilderte Anordnung der elf Abteilungen als eine annähernd mustergültige wird erachtet werden können, wenigstens ist mir nicht bekannt, dass in irgend einem andern Museum eine gleich günstige Lösung derselben Aufgabe erreicht worden wäre.

Die übrigen Fenster des ersten Stockes sind ganz entsprechend behandelt worden, doch sind die Räume weiter nicht durch feste Wände geteilt. Für die Aufstellungen einer Auswahl von Zeichnungen und Kunstdrucken, die als wechselnd behandelt werden, sind bewegliche Gestelle in Anwendung gebracht worden.

Hinsichtlich der Oberlichter war es nicht so leicht, zu sicheren Erfahrungen zu gelangen, da man in dieser Hinsicht in den verschiedensten Museen die eigentümlichsten Einrichtungen, die gröfsesten Verschiedenheiten und sehr mannigfaltige Mängel antrifft. Es liefse sich eine anziehende Übersicht der Entwickelungen und Versuche auf diesem Gebiete geben, doch fürchte ich, dass mich diese allzusehr ins Weite führen und von meinem eigentlichen Gegenstande entfernen würde.

Die hauptsächlichste Vorbedingung zur Anlage guter Oberlichtsäle für Gemäldesammlungen ist die, dass die Längenachse annähernd von Osten nach Westen läuft, so dass im Sommer bei dem hohen Stande der Sonne die ganze südliche Hälfte des Glasdaches durch Vorhänge abgeblendet werden kann, damit die Sonnenstrahlen nicht unmittelbar die Glasdecke des Saales treffen, und damit aus der nördlichen Hälfte des Glasdaches nur das reine, ruhige Nordlicht in das Innere geführt wird. Diese Vorbedingung war, wie schon bemerkt, hier gegeben. Es handelte sich also hauptsächlich um die anzuwendenden Mafse und um Einzelheiten des Baues.

Da die Oberlichtsäle neben einander in dem mittleren zurückliegenden Teile

des Gebäudes anzuordnen waren, und dieser Teil elf Fenster zählt, so wurde die Teilung so gemacht, dass der mittlere Saal drei und jeder der seitlichen vier Fenstern im Äufseren entspricht. Die Höhe wurde bei allen Dreien natürlich gleich gehalten. Die Kehlung hat die Form einer auf ihrer kleinen Achse stehenden Viertelellipse. Die Glasdecke besteht aus Mattglas. Die Glasöffnung des Daches sollte nach meiner Anforderung auf allen vier Seiten über die der Glasdecke beträchtlich herausragen. Auf den Längsseiten ist dies auch in ausgiebiger Weise, in einer Breite von 2,77 m, geschehen, dagegen ist in der Richtung des Querschnittes, also an den östlichen und westlichen Seiten der Öffnungen, diese Anordnung leider nicht zur Ausführung gelangt. Durch diese Unterlassung ist, wie ich überzeugt bin, die Beleuchtung des mittleren Saales nachteilig beeinflusst worden. Das Glasdach setzt in einer Höhe von 4,10 m über dem Estrich des Dachbodens an und erhebt sich von da zum Firste. Unter der südlichen Hälfte desselben liegen unmittelbar leinene Ziehvorhänge, die je nach dem Wetter auf- und zugezogen und für die Monate des niedrigen Sonnenstandes ganz entfernt werden. Die Einrichtung ist eine ganz einfache, die Bedienung eine sehr leichte und bequeme.

Das Ergebnis der geschilderten Gestaltung der Oberlichtsäle war nun dies, dass die Beleuchtungsverhältnisse in den beiden seitlichen Sälen hervorragend günstig sich zeigten, in dem mittleren, der kürzer ist als jene, aber zu wünschen übrig liefsen, namentlich in der Winterzeit. Da ich glaube, dass jene beiden Säle als mustergültig erachtet werden dürfen, so gebe ich die Mafse derselben an: Länge 19,41 m, Breite 10,60 m, Höhe bis zum Ansatz der Kehlung 6,40 m und bis zur Glasdecke 9,00 m. Der mittlere Saal misst, bei sonst gleichen Abmessungen, nur 13,90 m Länge. Die Glasdecke hat eine Breite von 5,10 m und in den beiden seitlichen Sälen eine Länge von 14 m.

Die beträchtliche Höhe der Säle und insbesondere die der Kehlung hat den Erfolg gehabt, dass die sonst so lästigen Blendungen beim Betrachten der Gemälde hier auf ein geringes Mafs beschränkt sind; natürlich aber sind die an dem oberen Teile der Wände befindlichen Bilder etwas geneigt aufgehängt worden.

Der *Anordnung der Gemälde* sind kunstgeschichtliche Gesichtspunkte zu Grunde gelegt worden, während bei der Ausführung im Einzelnen künstlerische und ästhetische Erwägungen in den Vordergrund treten mussten, — wie das Alles sich eigentlich von selbst versteht, weshalb ich von einer weiteren Erörterung absehe. Bei der Aufhängung wurde auf die Anwendung eiserner Schienen oder dünner Stricke, die auf eisernen, unter dem Gesimse befestigten Stangen laufen, verzichtet, weil dies Verfahren keine genügende Beweglichkeit gewährt und namentlich das Neigen der Gemälde ausschliefst. Die gröfseren Bilder sind einfach auf eiserne Haken gestellt und oben angemessen befestigt, die kleineren nur mit Nägeln. Die Haken sind mit Schrauben befestigt. Zum Zwecke dieser Art der Aufhängung und zur Vermeidung der bedenklichen Annäherung der Rückseiten der Bilder an die gemauerten Wände, sind sämtliche Wände, welche zur Aufnahme von Gemälden bestimmt waren, mit Brettern verkleidet worden. Allerdings ist hierdurch die Feuergefährlichkeit gesteigert worden, allein es schien, bei der sonst sehr grofsen Feuersicherheit in den Sammlungsräumen, unbedenklich, auf diesen Umstand nicht das entscheidende Gewicht zu legen.

Ein Übelstand in den Gemälderäumen macht sich leider sehr bemerkbar und ist besonders in den Oberlichtsälen recht empfindlich: der Mangel des Wandsockels Ein grofser Gemäldesaal soll durch die im Raume herrschenden Verhältnisse und

durch die Anordnung der Bilder an jeder der vier Wände einen festlichen und schönen Gesamteindruck machen; jede Wand für sich soll durch die symmetrische und in den Mafsen wohl abgestimmte Verteilung der Bilder anmuten und befriedigen, wie denn schon Aristoteles sagte: »in der Ordnung ist die Schönheit«. Diese Schönheit wird gesteigert und zu gröfserer Feinheit entwickelt durch den Einklang von Farbe und Ton, der durch Übereinstimmung und Gegensatz in geeigneter Wahl erzielt wird. Wenn solche bedeutsamen Gesichtspunkte obwalten und wenn die einzelnen Wände nach oben durch ein kräftiges Gesims angemessen abgeschlossen sind, so muss es sehr unangenehm berühren, dass der ruhige und sichere Schluss nach unten fehlt und dass somit dem ganzen Aufbau der Gemäldewand die feste Grundlage mangelt. Diesen, jedem künstlerischen Auge höchst auffälligen Übelstand zu verhüten, ist mir leider nicht gelungen, da von Seiten der Bauführung erklärt wurde, es seien für diesen Zweck keine Mittel verfügbar.

In den Oberlichtsälen sind über den im Fufsboden liegenden Heizöffnungen bequeme Doppelbänke geeigneter Form angebracht und auch sonst in den Gemälderäumen, wie überhaupt im ganzen Hause Bänke in reichlicher Anzahl verteilt worden. Von gepolsterten Sitzen wurde durchweg abgesehen.

Der künstlerisch sehr richtige Gedanke, die lange Flucht des Hauses durch zwei nach vorn und hinten vorspringende Querbauten zu unterbrechen, zu gliedern und zu beleben, ergab in der Mitte der Kreuzungen quadratische Formen, von denen diejenige auf der westlichen Seite mit der Treppe baulich verbunden wurde und den Zutritt zu den Eingängen in die Sammlungen vermittelt. Auf der östlichen Seite liefs sich eine leidliche Lösung nur im Erdgeschoss erreichen, während im ersten Stock ein unter der östlichen Kuppel liegender *Oberlichtsaal* entstand, welcher, wie die übrigen drei Oberlichtsäle, den zweiten Stock durchschneidet. Der Saal ist jedoch erheblich höher gehalten als die anderen. Auch musste der Wandaufbau des Saales über der Kehlung und der Glasdecke in seiner Aufmauerung den Dachboden durchschneiden und selbst das Dach überragen, um der Kuppel die erforderliche hohe Lage zu gewähren. Die Kuppel ist mit einem Zeltdache bedeckt und hat an ihren vier gekrümmten Wandungen Glasfüllungen. So tritt das Licht in das Innere der Kuppel zwar in reichlicher Fülle; da es aber in den Saal selbst aus sehr beträchtlicher Höhe herabfällt, so verliert es nach dem Durchgange durch die Glasdecke des Saales an Kraft und Wirkung derart, dass im Winter hier bisweilen eine grofse Dunkelheit, im Sommer selbst bei Sonnenschein ungenügendes Licht herrscht, in jedem Falle aber der Gegensatz gegen die gut beleuchteten Nachbarräume ein recht empfindlicher ist. Ich erörtere die Frage nicht, ob dieser Übelstand sich hätte vermeiden lassen oder ob er noch jetzt zu beseitigen wäre: er ist da und in ihm liegt ohne Zweifel ein Mangel des Gebäudes in Hinsicht seines Benutzungszweckes vor. Es versteht sich, dass diesem Mangel einigermafsen begegnet wurde, indem in diesem Saale nur weniger zahlreiche, hellere Bilder mittleren Wertes aufgehängt wurden, welche die grofse Menge der Besucher getrost übersehen darf, die aber der eifrigere Kunstfreund, wenn er auf die günstigen Gelegenheiten achten will, doch immerhin leidlich wird sehen und beurteilen können.

Schon während der Aufstellung der Sammlungen zeigte sich, dass die Luft im Inneren des Hauses, obwohl doch noch eine sehr erhebliche Menge Mauerfeuchtigkeit vorhanden sein musste, sehr trocken war. Auf Holz gemalte Bilder bekamen Risse und andere Holzsachen litten gleichfalls auf verschiedene Art, doch so, dass der Grund überall ganz deutlich in dem Mangel genügender Feuchtigkeit der Luft zu

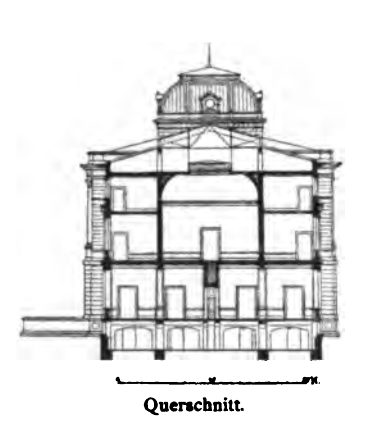
erkennen war. Wie es aber zuging, dass in dem neuen Gebäude diese auffällige Erscheinung eintrat, weifs ich nicht. Es mag die Überführung der Gegenstände aus dem alten Hause in das neue, die Versetzung derselben in andere Verhältnisse und Zustände anfangs einigen Einfluss ausgeübt haben, allein entscheidend ist dieser Einfluss nicht gewesen; denn die Überführung fand am Ende des Sommers statt, wo im alten Hause schon eine grofse Trockenheit herrschte, die Gegenstände also auch vergleichweise trocken und nicht feucht, wie das im Frühjahr der Fall hätte sein müssen, in das neue Haus gelangten, ferner aber auch, weil die geschilderten Erscheinungen, wenn schon im verminderten Umfange, doch angedauert haben. Ob nun etwa die Heizung, die im Übrigen ganz Vorzügliches leistet, vielleicht in Verbindung mit dem scharfen Zuge, den die Lüftungsanlage erzeugte, ehe eine Anzahl nicht verschliefsbar angelegter Klappen nachträglich geschlossen wurde, die Schuld trägt, ist sehr möglich. Dies zu untersuchen und festzustellen, war jedoch nicht meines Amtes; die Bauverwaltung aber nahm in dieser Frage eine ablehnende Haltung ein, indem sie grundsätzlich erklärte, dass der Feuchtigkeitsgehalt der Luft ein »normaler« sei. Ich liefs deshalb, unter Benutzung der vor einigen Jahren in der Gemäldesammlung der Königlichen Museen zu Berlin gewonnenen Erfahrungen und gemachten Einrichtungen, innerhalb einer der grofsen Doppelbänke über der Heizung in einem der Oberlichtsäle einen Wasserzerstäuber probeweise aufstellen. Die Beobachtungen liefsen ein günstiges Ergebnis erkennen, und ich hoffe, dass es möglich sein wird, solche Zerstäubungsvorrichtungen in genügender Zahl, nicht blofs in den Oberlichtsälen, sondern auch in den Heizkammern des Erdgeschosses anzubringen. Für die Räume mit Seitenlicht im ersten und zweiten Stockwerke ist die Anbringung von Verdunstungskästen an geeigneten Stellen vorgesehen. Die Hoffnung scheint gegründet, auf diese Weise dem Übel mit Erfolg zu begegnen.

Grundriss
des zweiten Stockwerkes.

Über den *zweiten Stock* ist im Ganzen wenig zu sagen. Wegen der künstlerischen Anordnung der Aufsenseite des Hauses durften die Fenster, da sie möglichst bis an die Decke hinaufgeführt werden sollten, im Verhältnis zu ihrer Breite, die 2,20 m beträgt, nicht hoch, nämlich nur 1,95 m gemacht werden. Dadurch kam die Brüstung ziemlich hoch, nämlich 1,78 m hoch zu liegen. Das einfallende Licht ist sehr reichlich, es erhellt die Räume, deren Höhe 3,95 m beträgt, vorzüglich bis unter die Decke.

Der sehr grofse Vorzug dieser Einrichtung an Stelle des bisher bei einer ähnlichen baulichen Anordnung angewandten Oberlichtes ist augenfällig. Es war mir eine Befriedigung, auch diesen Gedanken in dem neuen Museum zu Wien ausgeführt zu finden, denn damit war klar bezeugt, dass die Frage ihre Reife erreicht hatte und die Lösung nahe gelegt war.

Unter den in diesem Stockwerke befindlichen Sammlungen hebe ich die der italienischen Majoliken hervor, weil ich auf die Aufstellung derselben einen besonderen Wert gelegt habe. Die Rundgefäfse und einige Schüsseln, die auf beiden Seiten gemalt sind, wurden natürlich in freistehenden, schmalen Glasschränken untergebracht, wo sie sehr gut gesehen werden können. Für die Flachgefäfse wurden Wandschränke von geringer Tiefe bestimmt, die so eingerichtet wurden, dass die untere Reihe der Geschirre mit ihrer oberen Kante nach hinten, die oberste Reihe aber mit ihrer oberen Kante nach vorne geneigt ist, so dass die sämtlichen Stücke möglichst nahe und möglichst gerade vor dem Auge stehen. Eine Schilderung der Einzelnheiten dieser Einrichtung würde zu weit führen. Die Schränke sind im Äufseren in matter schwarzer Farbe mit glänzenden Stegen u. s. w., entweder poliert oder gestrichen, im Inneren in einem graugrünlichen Tone gehalten. Die Wandfarbe ist hier, wie auch in den Gemäldesälen, braunrot.



Querschnitt.

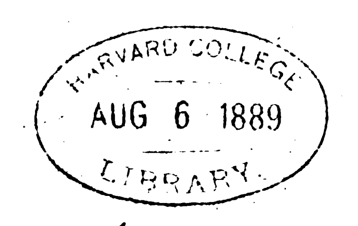
Der *Dachboden* ist mit feuersicherem Estrich bedeckt und das Dach selbst aus Eisen und Wellblech hergestellt; der ganze Dachboden erscheint klar und frei. Die Gefahr eines Feuers durch Übertragung läge besonders in dem Falle vor, dass durch Flugfeuer — am ehesten von dem 500 Meter entfernten Theater her — die Oberlichter gesprengt und der Brand in das Innere der Säle getragen würde. Um dieser oder einer ähnlichen Gefahr sofort begegnen zu können, sind im ganzen Hause Wasserkrähne angebracht, an welche Feuerschläuche geschraubt sind. Auch steht natürlich das Gebäude durch Drähte mit der Feuerwehr in Verbindung.

Die Sammlungsräume im ganzen Hause sind, von unten beginnend, an leicht sichtbaren Stellen mit laufenden Nummern (1 bis 48), und jede Sammlung oder jede besondere Abteilung und Unterabteilung einer Sammlung ist mit einer ***Inschrift*** versehen, so dass der Besucher den gedruckten »*Führer*« leicht und bequem mit den Gegenständen in Beziehung bringen und sich danach zurecht finden kann.

Was die nächtliche Bewachung des Hauses angeht, so wird diese durch einen militärischen Wachtposten ausgeübt. Aufserdem werden Abends gewisse Thüren in allen Stockwerken mit einem elektrischen Läutewerk in Verbindung gesetzt, welches sich in der Schlafstube des Hausmeisters befindet.

Alles in Allem genommen, glaube ich, dass der Bau, ungeachtet der bezeichneten Mängel, doch im Wesentlichen durchaus gelungen ist, dass er nicht nur den Sammlungen ein vorzügliches Unterkommen gewährt und die Betrachtung jedes Gegenstandes, fast ohne Ausnahme, in bestem Lichte gestattet, — sondern dass er auch Eigenschaften besitzt, die es für die nächste Zeit empfehlenswert erscheinen lassen werden, bei Neubauten von Museen, ihn zu beachten.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZEHNTER BAND

III. HEFT

BERLIN 1889
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME.

DIE WERKE DES HIERONYMUS BOSCH IN SPANIEN

VON C. JUSTI

Die grofse Kirche Sankt Johannis zu Herzogenbusch ist eine der letzten und umfangreichsten Bauschöpfungen, die der Spitzbogenstil in den nördlichen Niederlanden hinterlassen hat. Ihr Neubau fällt in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Ausstattung aber des fünfschiffigen Baues lief noch fort bis in die ersten Jahrzehnte des sechszehnten; eine Zeit also, wo diese Lande vortreffliche Bildschnitzerschulen besafsen, welche selbst die Nachbarländer versorgten, und wo die flandrische Ölmalerei, nach den nördlichen Provinzen vordringend, alsbald die eigentümlichen Charakterzüge der dortigen Stämme zu Tage brachte.

Als der Prinz Philipp von Spanien auf der grofsen Fahrt durch seine künftigen Reiche im September 1549 die reiche blühende Stadt besuchte, sah er jene Kirche in ihrem noch nicht lange beendigten Bilderschmuck. Sie besafs nach dem offiziellen Reisebericht des Cristóbal Calvete de Estella (Antwerpen 1552) vierzig Altäre, alle sehr reich, mit vergoldetem Schnitzwerk von wundersamer Ausführung. Besonders fesselte die Fremden eine künstliche Uhr, wo beim Schlag der Stunde die drei Magier hervortraten, den neugeborenen König der Juden zu verehren, und auf das Signal zweier Posaunenengel das Jüngste Gericht sich abspielte: die Toten erhoben sich, die Engel schieden Schafe und Böcke, die Glorie des Himmels wurde offenbar, die Hölle that ihren Rachen auf, in den die Verlorenen kopfüber hinabstürzten. Diese Herrlichkeiten der grofsen Kirche von Herzogenbusch waren indes von kurzer Dauer; schon zwanzig Jahre später kam der Bildersturm, und nach der Einnahme durch die Truppen der Generalstaaten unter Prinz Friedrich Heinrich (1629) ist ziemlich Alles verschwunden. Ihre Hallen sind seitdem fast so nackt wieder, wie sie einst von der Bauhütte übergeben worden waren.

In die Jahre jener nach obiger Beschreibung aufserordentlich lebhaft zu denkenden Kunstthätigkeit fällt das Leben des Malers Hieronymus, der nach seiner Herkunft van Aeken, d. h. Aachen, heifst, nach seinem Wohnsitz aber sich selbst stets **Jheronimus Bosch** unterzeichnete. Urkundlich bekannt ist, dass er für jene grofse Kirche sechs Gemälde lieferte, die noch im Jahre 1629 dort zu sehen waren. Ebenso hat er hier für die Kapellenfenster der Liebfrauenbrüderschaft (deren Mitglied er lange gewesen ist) die Zeichnungen gemacht. Aus seiner Malweise würde man indess

folgern, dass er seine Jugend in Brüssel oder Antwerpen verbracht, denn er kann jene weder in Aachen noch in Herzogenbusch sich angeeignet haben. Vermutlich war er der Erste, welcher die Kunst der neuen Ölmalerei an diesen Ort verpflanzte. Er behielt sie wenig verändert bei, so sehr er in Stoffen und Auffassung seine eigenen Wege ging, die durchaus in der Richtung der späteren holländischen Schule lagen.

Obwohl er in der Notiz über sein Ableben (1516) »insignis pictor« heifst und in einer Bruderliste »seer vermaerd schilder«, so hat doch Karel van Mander am Ende des Jahrhunderts nichts mehr von ihm in Erfahrung bringen können, als was er aus einigen ihm bekannten Gemälden abnahm, Bemerkungen über seine Technik. Auch heute, wo so viele in ihren Tagen mehr oder weniger lebendige Gröfsen aus dem Staube der Archive ans Licht gefördert werden, müssen wir uns mit einer, freilich der wichtigsten Urkunde: den Gemälden begnügen, um wenigstens über seinen inneren Menschen Vermutungen zu gewinnen. Den äufseren Menschen vergegenwärtigt ein in Kupferstich erhaltenes Bildnis seines Alters.

Es ist ein magerer Breitkopf mit hervortretenden Backenknochen; die zahlreichen Horizontalfalten der Stirn, die stetig geradaus sehenden Augen (man weifs nicht, sehen sie ins Diesseits oder Jenseits), der kleine schmale, eingefallene Mund kündigen einen ernsten schweigsamen, doch harmlosen Mann an, hinter dessen Maske man wohl kaum den Schalk ahnen würde. Läse man darunter den Namen irgend eines niederdeutschen Theosophen oder Schwarmgeists, man würde es ganz in der Ordnung finden. Da Bosch, der 1516 starb, hier schon als Greis erscheint, so wird man sein Geburtsjahr wohl weiter als 1460 zurücksetzen müssen.

Den Werken dieses Mannes, der als Meister wohl nie aus seiner Stadt herausgekommen ist, war eine weite Verbreitung bestimmt. So beliebt waren sie, dass ihnen schon zu seinen Lebzeiten die noch so seltene Ehre der Vervielfältigung durch den Grabstichel (des Baumeisters und Bildschnitzers Alart du Hameel) zu Teil wurde. Selten fehlt sein Name in Kabinetten damaliger fürstlicher Gemäldefreunde, wie Margarethens von Österreich, deren Bruder Philipp der Schöne ein Jüngstes Gericht bei ihm bestellte. Auch Rubens noch nahm einige Sachen von ihm in seine Sammlung auf.

Nicht weniger Anklang fanden seine Werke in romanischen Ländern. Der Kardinal Grimani besafs drei Stücke, und vier bezeichnete sah noch Zanetti im Ratsaale der Zehn des Dogenpalastes. Vasari verzeichnet die von Hieronymus Cock verlegten Stiche. Lomazzo nennt ihn *singolare,* aufserordentlich, ja göttlich in wunderlichen Erfindungen und furchtbaren Träumen. Félibien erwähnt eine Tapisserie nach seiner Zeichnung im Gardemeuble du Roy.

Sein gröfster Verehrer aber war D. Felipe de Guevara, Comendador de Estriana, vom Santiago-Orden. Er war der Sohn jenes Diego, dessen Bildnis Roger gemalt, und der die Tapisserien Margarethens von Österreich in Verwahrung hatte. D. Felipe war Humanist, Sammler und Schriftsteller über spanische Münzen. Karl V folgte er, als *gentilhombre de boca,* nach Tunis, den Rückweg nahm er über Neapel. In seinem Alter verfasste er ein Büchlein über die alten griechischen Maler, *Comentarios de la pintura,* dessen Handschrift vor hundert Jahren in Palencia bei einem Trödler entdeckt und von A. Ponz in Madrid 1788 herausgegeben wurde. Von neueren Malern ist ihm bei dieser Arbeit fast nur unser Bosch eingefallen. Er vermutet, dass das von dem ägyptischen Maler Antiphilos aufgebrachte, *Grylli* genannte Fach, dem jetzt so beliebten dieses Flamenco ähnlich gewesen sei. Er versteht aber darunter

nicht etwa Grotesken, sondern »artige Figuren mit originellen Geberden« [1]). In seiner Darstellung der Affekte glaubt er die ethische Malerei des Aristides wieder aufgelebt. Merkwürdig ist, dass dieser früheste Gewährsmann Boschs Bezeichnung als »Erfinder von Ungeheuern und Chimären« bestreitet. Dergleichen fände sich wol da, wo es hingehört, in Höllen- und Fegefeuerstücken; sonst aber habe er sich sehr an das Decorum und die Grenzen des Natürlichen gehalten. Was derartiges unter seinem Namen gehe, sei gefälscht und im Kamin geräuchert. Er geht so weit, einige seiner Hauptwerke für Arbeiten eines geistreichen und feinen Schülers und Doppelgängers zu erklären. Jedenfalls beweist diese Auslassung, dass er genug Werke kannte, in welchen nichts von phantastischem Spuk war.

Nach Guevara's Tode (1570) erwarb Philipp II einen Theil seines Nachlasses von den Erben gegen eine Rente von tausend Dukaten, darunter sechs Tuch- und Tafelmalereien des Bosch, die er mit Ausnahme des »Heuwagens« in seinem Palast zu Madrid aufstellte. Dieser finstre König fand so viel Geschmack am Maler Hieronymus, dass er, nach seinen Inventaren zu schliefsen, Alles aufgekauft zu haben scheint, was zu haben war. Die Gelegenheit war günstig. Herzogenbusch, eine sehr starke Festung, ist mehrere Mal von den Holländern vergebens belagert und erst dreifsig Jahre nach seinem Tode den Spaniern entrissen worden. Bei den niederländischen Unruhen mag Manches für ihn konfisziert worden sein: wir lesen von einem Gemälde, das aus dem Palast Wilhelms des Oraniers in Brüssel weggenommen wurde. Im Jahre 1574, als er einen Schatz flandrischer und auch italienischer Werke dem Escorial übergab, waren darunter neun Gemälde des Bosch: zwei Passionsbilder, mehrere S. Antonius und grofse Allegorien. Im Schatzhaus und im Palast zu Madrid waren zwölf Stücke vermischten Inhalts, im Jagdschloss Pardo ebensoviel meist satirische und sittenbildliche Darstellungen. In diesen Ausgeburten eines germanisch-mittelalterlichen Genius mag Philipp in melancholischen Stunden Zerstreuung und Erbauung gefunden haben, während er sich in heiteren Stunden etwa in die Räume am »Kaisergarten« zurückzog, wo er aus Tizians üppigen Fabeln eine kleine Galerie gebildet hatte.

Nur jene Gemälde des Escorial sind noch fast alle erhalten, die wichtigsten auch am Orte, darunter sind seine Hauptwerke. Blos die Höllenfahrt Christi ist abhanden gekommen. Was in den anderen Schlössern war, ist verloren; und auch in aufserspanischen Ländern ist wenig Echtes und kaum etwas Bedeutendes mehr von ihm zu finden. Viele seiner Sachen waren auf Tuch mit Leimfarben gemalt, ein Verfahren, das sich gegenüber der zeitraubenden Technik der damaligen Tafel- und Ölmalerei empfahl, wenn man rasch und in gröfserem Umfange arbeiten wollte. Da aber solche Tuchbilder leicht unscheinbar wurden, auch kaum zu reinigen waren, so begreift sich ihre Verschleuderung. Infolge davon wurden sie wohl durch Kopien ersetzt; Francisco Granelo hat noch im Jahre 1609 in hohem Auftrage ein solches Stück für das Pardoschloss für tausend Realen in Öl kopiert. Auch Teile zertrümmerter Kompositionen wurden damals noch eingerahmt und aufgehängt. Aber im Jahre 1772 nennt das Inventar von Buen Retiro eine Anzahl seiner Werke unter den *Pinturas maltratadas,* oder *Pinturas totalmente perdidas, arrolladas,* erklärt sie für wertlos *(inútiles).*

[1]) Grillo — género de pintura, que á mi parecer fué semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Bosch, ó Bosco, como decimos, el qual siempre se extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar. Comentarios p. 41.

Infolge davon ist Bosch einer der am wenigsten gekannten Maler der Niederlande geworden. Von ihm, der so viel Träume gemalt, hat man gesagt, er ist vorübergegangen wie ein Traum. Seine biblischen Historien, seine Proverbien wurden vergessen. Lucas von Leiden, Quinten Metsys, Peter Brueghel hatten ihn in Schatten gestellt, obwohl er ihnen nicht nur in Fruchtbarkeit und Phantasie, sondern auch in Schärfe und Humor der Beobachtung mindestens gleichkam. Insonderheit war es Peter Brueghel, welcher mit seiner Nachahmung beginnend, indem er seine Erfindungen zeitgemäfs bearbeitete und gleichsam neu auflegte, ihn beerbt und in Vergessenheit gebracht hat, in den Bauernstücken wie in den Grotesken. So hat noch Wright in seiner Geschichte des Grotesken (1865) Brueghel als den »grofsen Repräsentanten« (p. 291) der Diablerien des sechszehnten Jahrhunderts geschildert; aber seine Charakteristik passt Wort für Wort auf den zwei Menschenalter älteren Bosch, den er nicht einmal nennt.

Waagen fertigt ihn ab mit der Phrase: er verzerrt das phantastische, in der Schule befindliche Element zum Gespensterhaften und Diabolischen; Crowe und Cavalcaselle scheinen ihn gar zu einem Spanier zu machen: dieses Land habe sich im sechszehnten Jahrhundert nur zweier Maler rühmen können; beide übertrieben in ihrer Art: Berruguete und Bosch, »der die flandrische Malerei lächerlich machte«.

KIRCHLICHE HISTORIEN

Versuchen wir, uns den wirklichen Bosch aus seinen Werken wieder lebendig zu machen, und zwar zuerst aus denen, wo er mit festen Füfsen auf der Erde steht, den natürlichen, vernünftigen Bosch also. Eine Dornenkrönung und die Kreuzschleppung im Escorial sind die Hauptwerke dieser Art. In ihnen ist nichts von Phantastik. Dagegen aber finden wir zu unserer Überraschung, dass Bosch der Träumer ein Maler ist, und zwar sehr ein Maler. Wer mit den niederländischen Meistern jener Zeit vertraut ist, wird beim Anblick dieser Bilder den Eindruck einer Entdeckung haben, einer neuen unbekannten Gröfse.

Die *Kreuzschleppung* ist ganz abweichend von der durch den alten Stich bekannten Komposition (Woermann, Geschichte der Malerei II, 529). In dieser sieht man einen starken Haufen von seltsam kostümiertem und gewappnetem, recht wüst aussehendem Volk aus dem Stadtthor sich hervorwälzen. In unserem Gemälde ist es ein schmaler Zug von Männern in anständiger Tracht, von ehrbar gesetztem, bürgerlichem Wesen, ohne Lärm und Grimassen, mitten im leeren Felde, denn in weiter Ferne liegt die Stadt mit Mauer und Turmkranz. Auf einer umzäunten Wiese des Mittelgrundes sehen Johannes und Maria bang herüber. Es ist der Moment, wo Simon von Cyrene, ein magerer Greis in weifser Kapuze, von einem Manne, der ihn überredend umfasst, bestimmt wird, das Kreuz aufzunehmen. Christus blickt ruhig aus dem Bilde heraus, er ist im Geiste dieser Umgebung weit entrückt. Auch diese aber scheint den Zwischenfall kaum zu bemerken. Keiner wendet sich Christus zu, Keiner hemmt seine Schritte. Das Urteil ist gefällt, das Opfer überantwortet; ihr Inneres ist ganz hingenommen von der Erwartung der nahenden Exekution: in sich gekehrt, in dumpfer Spannung, unaufhaltsam schreiten sie dem Ziele zu. Es sind harte, beschränkte, etwas querköpfige Menschen, keine unbegreiflichen Bösewichter. Vertieft man sich in diese unverkennbar dem Leben

entnommene Bildnisköpfe, so will es uns dünken, als riefe der Maler seinen Mitbürgern zu: *Du* gehörst hierhin, *du* dahin; als meine er, überall solche herauszufinden, die sich unter Umständen mit Überzeugung zu einer solchen That entschliefsen würden.

Für seine Beurteilung als Maler ist das Gemälde unschätzbar. Die Herkunft von der alten Schule Brabants ist unverkennbar, obwohl das Kolorit nicht den glasigen Schmelz eines Roger und Dierick hat. Bei aller Schärfe der Zeichnung fällt die Freiheit von Befangenheit und Steifheit in Haltung und Bewegung auf, verglichen selbst mit Lucas. Er ist ein nüchterner, scharfer, fast boshafter physiognomischer Beobachter, aber ohne Übertreibung und Manier wie ohne Wiederholung und Familientypus. Der Fall der Gewandung ist ebenfalls durchweg leicht und schlicht, ohne knittrige und schwerbrüchige Motive, ganz den Bewegungen folgend, an den vortretenden Teilen anliegend und glatt.

Die Farben sind gesättigt, der Ton im Vordergrunde bräunlich, doch ist mehr durch Farben und Umrisse modelliert als durch Abtönung. Die Landschaft hat die gelbgrünlichen, hellgrauen Töne reinen Tageslichts. Darüber ein wolkenloser, tiefblauer Himmel mit weifsem Schein am Horizont.

Das zweite Stück, die *Dornenkrönung*, ist ein Rundbild auf viereckiger Tafel, der Rahmen (7′ br. 5′ 8″ l.) ausgefüllt von einer dunkelgrünen Grisaille mit Gold, dem Engelsturz. Der Vorgang wird vergegenwärtigt durch fünf Halbfiguren nebst einem hinten hervorsehenden Kopf. Der Heiland sitzt in der Mitte auf einer Steinbank, das weifse Gewand, das ihm Herodes (nach Ev. Luc. 23, 11) hat anlegen lassen, ist ein Soldat im Begriff, mit lautem Zuruf abzureifsen, während ein Mann von seltsamer Physiognomie und Tracht ihm die Dornenkrone ins Haupt presst. Er selbst ist ein Bild völliger Ergebung, nur die Stirnfalten zwischen den Brauen deuten den Schmerz an, sein Blick ist seitlich gewandt, wie man blickt, wenn man die Vorstellung von der Pein der Gegenwart ablenken will. Die merkwürdigsten Köpfe aber sind die beiden Zuschauer zur Linken. Nach ihrer gemessenen, zuwartenden Haltung scheinen sie das amtliche Personal vorzustellen. Der eine mit stark ausladendem Profil auf langem dünnen Halse, ein Fuchsgesicht, trägt als Amtszeichen einen Stab mit grofsem Krystallknopf, in welchem man den Kopf des Hohenpriesters Aaron erkennt. Der zweite, ganz von vorn gesehen, ist ein prächtiger dunkler Krauskopf. Unter der gehaltenen Würde, mit der sie den Vorgang beobachten, kann man ein geheimes Triumphgefühl nicht verkennen. Die Neigung zur Darstellung verschlossener Leidenschaften ist unverkennbar.

Alle Köpfe des Bildes tragen die Beglaubigung ihrer Lebendigkeit in jeder Linie an sich; sie sind in der That von fast grauenhafter Wahrheit; und wenn auch nicht für jene Zeit, doch für uns von zuviel individueller Wahrheit für den Ernst des Gegenstandes. »Der Ernst«, sagte Jean Paul, »hebt das Allgemeine hervor, der Komiker heftet sich an das Sinnlich-Bestimmte.« Beim ersten Anblick eines frappant ähnlichen Kopfes fühlt man nicht selten einen Reiz zum Lachen. Was Bosch aber vor verwandten Malern dieser Richtung voraus hat, ist der physiognomische Gehalt seiner Köpfe, der oft, z. B. in Lucas von Leidens philiströsen Typen, bei aller Hässlichkeit und Bizarrerie der Linien fehlt.

Es ist dies wohl das früheste Beispiel jener historischen Scenen in lebensgrofsen Halbfiguren, die später durch Quinten Metsys grofse Beliebtheit erhielten, welche dann Maler wie Hemessen in ihren grobkörnigeren Machwerken ausbeuteten. Sie kommen bekanntlich auch in der venezianischen Schule, bei Giorgione und Tizian

vor. Diese Form empfahl sich ganz besonders da, wo das Gewicht mehr auf dem Konflikt widerstreitender Leidenschaften als auf dem äufseren Geschehen lag. Der



Die Dornenkrönung. Von Hieronymus Bosch.
Original: Im Escorial.

Künstler, bedacht, die Wurzel der Triebfedern und den Charakter zu malen, streicht die bedeutungslosen Teile und die ganze Umgebung, um durch die versammelte Kraft dicht aneinander gestellter Köpfe zu wirken.

Ein ähnliches, umfangreicheres Werk befindet sich im Museum zu Valencia; es stammt aus der Epiphanienkapelle, der Kirche der barfüfsigen Trinitarier. Es ist ein Triptychon, aus drei Gemälden in elliptischer Form bestehend. Zu der



Die Geburt Christi. Von Hieronymus Bosch.
Original: Im Kölner Museum.

Dornenkrönung kommt noch die Geifselung und Gefangennehmung, letztere als Hauptbild.

Wir besitzen in unserer Nähe, im *Kölner Museum,* ein einfaches, leider durch Verwaschen unscheinbar gewordenes Bild, in welchem Bosch, eben wegen des

Fehlens der Phantastik, bisher nicht erkannt worden ist (No. 554 1,05 × 0,84, eine Kopie in Brüssel). Es ist die Geburt zu Bethlehem. Die Eltern, lebensgrofse Halbfiguren, hell, fast schattenlos gemalt, stehen einander gegenüber. Maria, ein ungemein zart behandeltes reines, edles Gesicht, faltet in stiller Betrachtung und Verehrung die Hände, grofse, schöne, volle Hände, ohne ungefällige Gelenke und Falten. St. Joseph sieht mit bedenklichem Blick auf das ohne Kleider in die kalte Erdenwirklichkeit einer Winternacht versetzte Kind, dessen zarte Haut durch spärlich unterbreitete Strohhalme kaum vor der eisigen Berührung des Steines geschützt wird. Es soll ein Dezembermorgen sein. Die Bäume der kahlen Ebene sind entlaubt; auf der Mauer sitzt eine einsame, nachdenklich zusehende kluge Elster. Einige Hirten sind eingetroffen, aber zwei haben sich erst im Nebengemache der Ruine ein Feuer angemacht; ein dritter, in die schwarze Kapuze gehüllt, schaut halb befremdet, halb verlegen lächelnd durch den Vorhang. Joseph, der keinen Mantel zu besitzen scheint, wärmt die Hand unter dem Rock. Aber Ochse und Esel zeigen sich wieder als praktische Leute; sie nähern mitleidig die biederen Schnauzen und hauchen dem Kind auf das blofse Leibchen. —

Die Galerie des Prado in Madrid hat aus dem Escorial wenigstens ein bedeutendes, völlig echtes Gemälde erhalten, und dieses ist, wegen der Bequemlichkeit des Studierens in ihren täglich offenen Sälen, auf Boschs neuerliche Beurteilung nicht ohne Einfluss geblieben, wie sich denn z. B. bereits Otto Mündler darüber lobend hören liefs. Die *Epiphanie* erhielt Philipp II aus Brüssel, von Jan de Casembroot, sie bekam ihren Platz in der *Iglesia vieja* des Escorial.

Sie hat die übliche Form des Triptychons, auf den Flügeln die Stifter mit Sankt Petrus und der hl. Agnes; Alles in reicher landschaftlicher Umgebung, mit sehr hohem Augenpunkt: der Horizont liegt ganz oben im Bogen, die Scheitel der Figuren in $^1/_3$ Höhe. Die Typen der hl. Familie und der Patrone sind unverkennbar vom Stamme der Roger und Bouts. Maria, in einem weiten dunkelblauen Mantel, hat diesmal nüchterne, blasse Züge, hohe Stirn, die durch mürrisch-schläfrigen Ernst oder Stolz nicht anmutiger werden.

Dieser alte Kern ist von einer Menge fremdartigen Details in Kostüm, Umgebung und Ferne umsponnen. Der Schauplatz der Hauptscene ist ein grofses, verfallenes bäurisches Fachwerkhaus, welches die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt. Die schadhaften Lehmwände, das Strohdach könnten einen Ostade neidisch machen. St. Joseph trocknet im Höfchen die Windeln. Dies heimatliche Bauwerk kontrastiert mit dem exotischen Charakter alles Übrigen. So mit Tracht und Gaben der Magier und den drei wildfremden Herren, die in der Thür zuschauen. Bei Boschs Rekonstruktion ihrer Garderobe würde wohl dem gewiegtesten Archäologen sein Latein ausgehen. Z. B. das von St. Melchior in der Schale überreichte Gold besteht statt wie sonst in Münzen, in einer kleinen goldgetriebenen (oder massiven) Gruppe: das Opfer Abrahams. St. Balthasar trägt als *mozzetta* ein Gebilde byzantinischer Edelmetallkunst wie ein kuppelförmiges Reliquiarium, in Bogennischen erscheinen Salomo und die Königin von Saba. Der Mohr endlich hält eine mit Reliefs verzierte kugelförmige Silberkapsel, auf deren Deckel ein Vogel in Schmelzarbeit mit einer Erdbeere im Schnabel die Fittige ausbreitet; vielleicht chinesische Arbeit.

Während die fremden Fürsten sich der Hütte näherten, wurden sie von Pilgern bescheidener Herkunft, Schäfern, Dudelsackpfeifern in langen Kapuzenmänteln bemerkt, die ihnen auf dem Fufse gefolgt sind. Da sie während der Audienz der durchlauchtigen Gesellschaft aus Respekt draussen bleiben, so befriedigen sie ihre fromme Un-

geduld, indem sie durch die Löcher der Lehmwand spähen, und das schadhafte Strohdach erklettern.

Dahinter breitet sich eine weite hügelige Ebene aus, mit Unterholz und einem Flüsschen; von den Seiten stürmen Beduinenhorden heran. Die in der Glut eines südlichen Tages verdorrten Grasflächen, der Baumschlag haben den weichen grauen Ton eines van Goijen. Im Grund eine grofse Stadt. Ihre Physiognomie führt abweichend von den Gewohnheiten der Schule, weit über Flandern und Brabant, ja sogar über Europa hinaus. Aus dem Häusermeer erheben sich grofse Rundbauten, aber sie haben mit dem Dom von Aachen und St. Gereon keine Ähnlichkeit: wunderliche Gebilde, eiförmige Kuppeln, wie indische Topen, dickbauchigen Flaschen vergleichbar, Treppenkegel auf walzenförmigem Unterbau, eine abgestumpfte Pyramide mit bedeckter Platform. Es waren die Jahre, wo der ferne Osten sich aufthat, und aus dem neuen Thor des überseeischen Handels, Antwerpen, wundersame Berichte von einem uralten Kulturland die nach solcher Kunde begierige alte Welt in Aufregung versetzten. Da däuchte es Bosch altfränkisch, Historien der Könige aus Morgenland mit burgundischen Hoftrachten und brabantischen Städtebildern auszustatten, und er konstruierte sich Jerusalem nach dem Bild einer hindostanischen Stadt. Während er in den ernsten Passionsbildern das heilige Drama von Menschen aus der Nähe aufführen lässt, will er in der wunderbaren Kindheitsgeschichte etwas vom Lokalton des Orients geben.

SPRICHWÖRTER UND SITTENBILDER.

Ein anderes Blatt wird uns aufgeschlagen in den Gemälden, welche Bilder aus dem Volksleben, satirische Sittenbilder, oft als Illustrationen von Sprichwörtern, mit beigeschriebenen flämischen Versen vorführen. Sie waren meist in Leimfarben auf Tuch gemalt. Wegen des ergötzlichen Inhalts, der vielen Anspielungen und kleinen Einfälle, waren sie gesucht und wurden graphisch verbreitet, da die Blätter aber durch viele Hände gingen und in Zimmern, Schenken an die Wand geklebt wurden, sind sie sehr selten geworden. Kein Originalgemälde ist bis jetzt nachgewiesen worden.

Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert besafs das Schloss zu Madrid und das Jagdschloss Pardo noch eine grofse Zahl. Die Inventare Philipps II und IV nennen den Blindenführer, bekannt aus Peter Brueghels Wiederholungen, der aus zwei Blinden eine ganze Kette machte. Dann die Blinden auf der Saujagd. Unter Brueghels Flagge sind noch andere in freien Reproduktionen durch die Jahrhunderte gegangen. Ferner »der Tanz nach der Weise von Flandern«, und die Hochzeit, wahrscheinlich eine Bauernhochzeit; »Fasten und Fasching«, wohl das von Vasari beschriebene Bild, wo Prinz Carneval in höchsteigener Person schmaust und Fasten hinaus wirft, auf dem Gegenstück wird es ihm vergolten. »Das Strafgericht«, ein grofses Ölgemälde auf Leinwand, wo die Justiz in Person einen armen Sünder zur Richtstätte schleift, die Frau des Henkers trabt zu Ross hinterher. »Die Hexe mit einem Kinde«; »der Bälgentreter« u. a.

Indes ist im Madrider Museum noch ein als unbestimmbar geltendes, fein gemaltes Bildchen, das ein Original sein dürfte (No. 1860 0,49 × 0,35 Holz). In einem Rund auf schwarzer Tafel sieht man eine chirurgische Operation. Im Vordergrund einer flachen, nach der Mitte zu sanft gesenkten, in weichem Licht ausgebreiteten Landschaft sitzt im Lehnstuhl ein Mann, neben einem Tischchen. Der Wundarzt, be-

waffnet mit einem Messer von erschütternder Länge, schickt sich an, ihn von einem in die Stirn gedrungenen Objekt zu befreien. In Zerstreuung und Eifer hat er den Trichter statt des Doktorhuts auf den Kopf gestülpt. Mehr noch als der Druck des Objekts — es sieht aus wie eine Tulpe — auf das Organ des Bewusstseins, lastet auf dem Patienten die dumpfe Angst vor dem heilenden Stahl. Ein wohlbeleibter Alter in Tonsur und blauer Kutte scheint einen Trostspruch zu sagen, er hält eine Kanne, vielleicht zur Stärkung nachher. Eine Alte sieht zu, mit beiden Armen über das Tischchen gelehnt, sie hat das Buch, in dem der Fall nachgesehen wurde, von letzterem entfernt, und seiner Würde entsprechend über den Kopf gebreitet. Diese Deplacierung von Trichter und Kompendium scheint zu bedeuten, dass Bücherweisheit und Pharmacie in einem so schweren Fall dem Eisen weichen müssen: *Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat.* Alle diese Personen verraten jene eigentümliche Stimmung, mit der wir, nach der Meinung des Verehrers der Frau von Longueville, die *malheurs* selbst unserer besten Freunde zu betrachten pflegen.

Dieses Bild war bekannt unter dem Namen »das Narrenbild« *(la pintura de los locos).* D. Felipe de Guevara, der eine Temperawiederholung besaſs, sagt genauer: die Operation der Narrheit *(cuando se cura de la locura).* Es ist also eine von der Kunst der Chirurgie der Zukunft empfohlene Leistung, die übrigens nach Swift auch ein Mitglied der Akademie von Laputa bereits projektiert hatte, indem er zur Ausgleichung der widerstreitenden Meinungen parlamentarischer Staatskünstler deren Gehirnhälften vertauschen lehrte. Sonst ist derselbe Gegenstand auch von Jan van Hemessen in seiner rohen Weise (als Operation eines Steins), und später als Scheinoperation und Kur der Einbildung, mit mehr Humor von Jan Steen und Frans Hals (Galerie von Rotterdam 313, 414) gemalt worden, im Anschluss an das holländische Sprichwort: »Er hat einen Stein im Kopf«, »den Stein herausziehen« *(jemand an den Kei snijden),* für »einen von der Narrheit kurieren«. — Auf dem schwarzen Grund über dem Rand steht in prachtvoller goldener gotischer Schrift der Vers:

Meester snijt die Keye ras
Myne name Is Lubbert Das (Zitter-Dachs).

DIE TRÄUME

In allen diesen kirchlichen wie profanen Werken sieht man Bosch auf neuen Bahnen, von der letztgenannten Klasse insbesondere meint Michiels, er eröffne darin *le cortège des peintres moralistes,* er hätte auch sagen können, der Maler des Genres, das im Mittelalter nur in seinen Elementen, nicht als Fach bekannt war.[1]) Wenn er auf ein echtes Sittenbild einen moralischen Vers oder ein Sprichwort setzt, so verändert das doch nicht dessen künstlerische Qualität, wenn sie sonst da ist, so wenig wie bei Jacob Jordaens oder Jan Steen. Bosch steht in der That an der Spitze der älteren Gruppe niederländischer Genremalerei: Peter Brueghel, Aertsen, Beukelaer, und zum Theil Q. Metsys, und Lucas von Leiden.

In einer anderen, der berühmtesten Klasse seiner Hinterlassenschaft dagegen steht er nach Inhalt und Form der Vergangenheit zugewendet. Es sind dieses die

[1]) Berthold Riehl hat die Abhängkeit P. Brueghels von Bosch im Einzelnen nachgewiesen; er schreibt diesem eine epochemachende Stellung in der Geschichte des Sittenbildes zu, Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst S. 107.

allegorischen und satirischen Kompositionen. Träume nannte man sie, *sueños de Bosco,* augenscheinlich weil sie in ihrer scheinbar regellosen, ja wilden Kombination von Elementen der Wirklichkeit Traumgebilden gleichen, so sehr sie unter Leitung des zielbewussten und berechnenden Verstandes entstanden sind.

Der Realist verwandelt sich also in einen Phantasten. Wir finden diesen Rollentausch auch bei anderen Beobachtern des menschlichen Treibens, wie dem Lothringer Callot, David Teniers, dem Aragonesen Goya, die sich ebenso durch ihre Bilder der Sitten, Feste und Missbräuche ihrer Zeit, wie gelegentlich durch Hexen- und Teufelsstücke einen Namen gemacht haben. In der That entkeimen Realismus und Groteske nicht so verschiedenen Wurzeln. Die Wirklichkeit niederer Art bedarf einer Würze von Humor, und der Dialekt des komischen Stils fordert das Einzelne in buchstäblichster Übertragung, »er kann nicht farbig genug sein«.

Oft genügt für die lächerliche Wirkung eine realistische Kleinigkeit im ernsten Ganzen, und die Reiche der Natur sind das wahre Revier des Groteskenmalers; die sich selbst überlassene Phantasie würde nur öden Spuk zu Tage fördern.

Die Schriftsteller früherer Jahrhunderte, Sigüenza, Martinez, Baldinucci, P. Orlandi (im Abecedario) meinten, Bosch habe diese wilden Schluchten aufgesucht, weil er nicht gehofft, auf der betretenen Heerstrafse sich bemerklich zu machen. Aber wer sieht nicht, dass diese Dinge ihn gesucht, ja verfolgt haben. Ist er doch gerade an damals so beliebten Stoffen, welche die phantastische Ader reizen mussten, vorbeigegangen, wie dem Totentanz, der Apokalypse.

Man kennt noch vier solcher Gemälde, sie waren gewiss das Bedeutendste, was er überhaupt hervorgebracht hat. Sie sind im Escorial und eins in Lissabon: die sieben Todsünden, der Heuwagen, die Lust der Welt, die Versuchung des hl. Antonius. Alle haben einen verhältnismäfsig kleinen Umfang und mit einer Ausnahme die Form der Flügelaltärchen, auch aufsen sind sie, meist mit Grisaillen bemalt. In diesem kleinen Umfang hat er einen fast unerschöpflichen Inhalt zusammengedrängt, besser gesagt, um ein Hauptmotiv geordnet. Alle sind Variationen über das Problem des Bösen, die Flügel zeigen Ursprung und Ende, die Mitte den Kampf. Von jedem derselben hat irgend einmal Jemand gesagt, dass seine vollständige Beschreibung ein Buch geben würde; in der That hat er, was Andere damals in Gestalt von Büchern ausgehen liefsen, wie in einem Hohlspiegel gesammelt. Wenn Holbein seinen Totentanz, oder Sebastian Brant sein Narrenschiff in eine Tafel hätten bringen wollen, sie hätten sich Bosch bestellen müssen. Er wählte diese Form mit richtigem Takt, die Menge schon ist ja ein komisches Wirkungsmittel und das Groteske kann in der Malerei nur in kleinem Mafsstab gefallen. Nur mit dem altflandrischen System und seiner feinen, strengen, harten, farbig-hellen Malerei war es möglich, solche Bilder zu Stande zu bringen: die Kunst, das Grofse ins Kleine zu bringen, feiert hier noch einmal einen Triumph. —

»Die sieben Todsünden« heifst ein Werk in Form einer bemalten Tischplatte, wie der Louvre eine solche von Hans Sebald Beham besitzt, die Geschichte König Davids, und die Casseler Galerie von einem ungenannten Schweizer, diese ein astrologisches System veranschaulichend, nach der Idee eines auf die Siebenzahl gegründeten Harmonismus der Planeten, der freien Künste und der Tugenden. In der Tischplatte des Escorial erhalten wir die Kehrseite: das siebengestaltige Böse, das Böse erster Klasse der kirchlichen Moral. Ein Thema, das damals auch in ganz anderer, mehr theatralischer Weise in Tapisserien in grofsem Mafsstabe durchgeführt wurde: in

Form pomphafter, gestaltenreicher Triumphzüge, eine solche Folge existiert im Königlichen Schloss zu Madrid.

Wir sehen einen Kranz von zwölf Bildern vor uns, deren Zusammenhang freilich nur ein begrifflicher ist. Im Mittelpunkt der Tafel leuchtet ein Kreis mit Strahlen, darin steht der Heiland, im Sarkophag, die Linke warnend erhoben, darunter die Worte: *Cave, Cave, Dominus videt.* Um die Peripherie legt sich ein breiter Gürtel, den Radien in sieben Teile zerlegen, sieben Bilder aus dem Alltagsleben, als ein wahrhaftiger Spiegel für Bürger und Bauern, streng in den Grenzen der Alltagschronik gehalten, ohne Expansion der Phantasie. Vier Scenen im Zimmer, drei auf der Gasse. Da sieht man zwischen umgestürztem Mobiliar einen Bauer mit langem Messer auf den Nachbar losstürzen, eine beherzte Frau fällt ihm in die hocherhobenen Arme: der Zorn. Ein vornehmer Herr schreitet, den Falken auf der Hand, durch die Hochstrafse, ein schwerbeladener Sackträger schleicht zurückschielend vor ihm her; in Thür und Fenster einer Bude machen verschiedene Personen ihre Glossen. Niemand wird im Zweifel sein, dass er schildern wollte, wie »des Neides Blick den Reichen sticht«. D. Felipe de Guevara spricht von dieser Darstellung eines nicht leicht zu malenden Affekts mit besonderem Lob: die ethische Malerei des Aristides müsse, glaubt er, hier wiedererstanden sein. In diesen sieben Bildern steht Bosch, wie nirgend sonst, auf dem Boden des reinen Volksstücks. Die Historien, welche die Leidenschaften oder Sünden an den Tag bringen, sind mit wenigen Figuren erzählt, ohne Chorus, im Ausdruck eher gehalten; der Stolz, z. B. durch eine Frau, die von hinten gesehen, mit der Anordnung ihres Kopfputzes beschäftigt ist.

Aufserhalb des grofsen Kreises, in den vier Ecken der Tafel, öffnen sich vier kleine Runde: hier kommen die Tage der Abrechnung der im Lauf des Lebens kontrahirten Schulden: Sterbebett, Gericht, Paradies und Hölle. Aber diese Runde sind merkwürdigerweise ganz in der Art der Roger und Memlinc gemalt; zwischen ihnen und jenen Sieben scheint ein Jahrhundert zu liegen. Philipp II hatte dies Werk besonders imponiert; er wählte es für seine Privaterbauung und liefs es, ein gemaltes Pönitential, in seinem Wohnzimmer im Escorial aufhängen, in dessen Alkoven er starb. Dort habe ich es noch im Februar 1873 hängen sehen; jetzt ist es weggebracht und unzugänglich gemacht worden. —

Am meisten Verständnis scheint von altersher gefunden zu haben die Allegorie des *Heuwagens,* ein Triptychon, das Felipe de Guevara besafs und Philipp II in die Iglesia vieja des Escorial versetzte. Es ist gleichsam eine Übertragung des klassischen Motivs des Triumphwagens ins heimathlich-ländliche. Man kann die Idee auch mit der Sebastian Brants vergleichen, »ein grofses Schiff, das alle Narren der Welt aufnimmt«, auch Bosch hatte »das Schiff des Verderbens« gemalt.

Der Text, über den die Stimme der Wüste dem Propheten Jesaia zu predigen befiehlt: *Alles Fleisch ist Heu,* brachte Bosch auf den Gedanken, die Eitelkeit des Welttreibens unter dem Bilde eines Erntefestes darzustellen. Ein voller, vorzüglich getroffener Heuwagen ist auf der Fahrt heimwärts begriffen. Wie in Leopold Roberts Schnittern der pontinischen Sümpfe, hat hoch oben ein fröhliches Paar Platz genommen, das Mädchen singt nach Noten, der Knabe begleitet zur Mandoline; eine wunderliche Fama posaunt den Erntejubel in die Weite. Im Vordergrund sieht man gottselige Mähderinnen in Nonnenschleiern, unter Aufsicht eines dicken Abts, beschäftigt, das Heu in Säcke zu stopfen. Ein für das ländliche Fest ungewöhnlich ansehnliches Gefolge kommt hinter dem Wagen her: die Häupter der Christenheit, voran der Papst, vielleicht Alexander VI, der Kaiser, Kurfürsten, alle im höchsten Staat. Bei einer

ordentlichen Kirmes darf es nicht ohne zerbrochene Knochen abgehen, und so fehlt auch in unserer Prozession nicht das dramatische Interesse eines Kampfes, des Kampfs um das Heu. Verschiedene Personen, leider meist solche, die nach ihrem Gewand nur auf den »Kampf um die Seligkeit« bedacht sein sollten, wollen mit Leitern, Haken den Wagen erklimmen, stürzen, boxen sich und kommen unter die Räder. Vollends der Vorspann von sieben Unholden lässt keinen Zweifel, dass es mit diesem Heuwagen nicht richtig ist. Der Humor der Darstellung ist also: »Viel Lärm um Nichts«, oder nach der Definition des Lächerlichen: »Das Unverständige sinnlich angeschaut in Handlung und Zustand«. Der Ernst und Eifer, der dem Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichts gegen die Finsternis gewidmet werden sollte, die Welt wendet ihn williger, öfter dem Schein zu; für das Nichts der Eitelkeit bringt sie gröfsere Opfer als für die realen und ernsten Zwecke des Daseins. Die böse Scheune, den Nobiskrug *(el paradero)*, dem der Wagen zustrebt, zeigt der rechte Flügel.

Auf dem linken Flügel, Paradies und Menschenschöpfung, entdeckt man zugleich in hoher himmlischer Ferne den Sturz der Engel, den Ursprung also und die erste Katastrophe des Bösen. Sie ist aber sehr abweichend von üblichen Darstellungen dieses christlichen Titanenkrieges veranschaulicht. Auf den ersten Blick glaubt man vielleicht eine Episode des sechsten Schöpfungstages zu sehen, wo aus fruchtbaren Wolken die kleinere Tierwelt sich zur Erde senkt. Näher unterscheidet man aber auf den Brüstungen der höchsten Wolken (unter der göttlichen Majestät in einer Irisglorie) dichte Schaaren kleiner Engel in zornig abwehrender Haltung. Diese gilt einem Schwarm seltsamer Wesen, der abwärts auseinanderstiebt. Es sind Skorpione, Molche, Krebse, Käfer, Bremsen, zum Teil Familien, die in den folgenden schlechten Zeiten der Erde zu den bescheidensten Dimensionen herabgekommen sind. Solche Wesen, die zwar (nach Goethe) auch mit beitragen müssen zum Ganzen, aber doch selbst unsere irdischen Paradiese oft in eine Hölle verwandeln (die Symbolik geht auch hier von ländlichen Gedankenverbindungen aus), scheinen nach Boschs naturalistischer Vorstellung einst auch den Himmel unbehaglich gemacht zu haben, und so werden sie in einer von der himmlischen Dienerschaft vorgenommenen grofsen Samstagsscheuerung ausgeklopft.

Schliefst man die Flügel des Triptychons, so verschwinden Teufels- und Symbolspuk, und wir athmen auf in einer weiten brabantischen Landschaft, mit der Heerstrafse im Vordergrund. Hinten Bilder damaligen Landlebens, Bauern zur Musik des Dudelsacks tanzend, ein Wanderer an den Baum gebunden und Wegelagerer über seine Koffer herfallend, dahinter zu unserem und aller ordentlichen Leute Trost der Rabenstein. Den Vordergrund nimmt *eine* grofse Figur ein, ein Bauer, der flüchtig die Strafse entlang davoneilt, nur mit einem Stock bewaffnet. — Wahrscheinlich brachte den Maler der Heuwagen auf die Idee des Bauern, als Erzeuger des Heus. Er ist es zugleich, der alle jene Stände ernährt, und ihnen Mufse und Mittel zu ihren wichtigen Streitigkeiten giebt; in der Ferne sehen wir ihn in seinen harmlosen Erholungen und in einer jener Katastrophen, auf die er sich täglich gefasst machen musste, besonders wenn jene hohen Streitenden ihre tapferen Lanzknechte nicht bezahlen konnten. —

Die seltsamste und dunkelste von Boschs allegorisch-moralischen Schöpfungen ist ein Bild, für das man nicht einmal einen rechten Namen hat finden können. Die Spanier nennen es das Treiben der Welt *(el tráfago)* oder die Üppigkeit *(la lujuria)*, auch die Laster und ihr Ende.

Die Scenerie ist vergleichbar einem wildverwachsenem Park mit fremdartigen

Gewächsen und Tieren; eine Art irdisches Paradies, zu dem auch das Kostüm seiner Bewohner passt. Unverkennbar ist Bosch hier wieder durch Nachrichten aus der eben entdeckten Atlantis angeregt, seine Phantasie durch Nachrichten und Zeichnungen dortiger tropischer Natur in Gährung versetzt worden. Man erinnert sich, dass Columbus selbst, als er der Terrafirma sich näherte, an den Mündungen des Orinoco den Ort des irdischen Paradieses gefunden zu haben glaubte.

Schon in dem üblichen Vorspiel des linken Flügels mit dem mosaischen Paradies, wo die fertige Eva Adam vorgestellt wird, fallen die grofsen tropischen Spezies auf, der Elephant, die Giraffe, das Beuteltier (?) und das in einem nur dem Mittelalter bekannten Lande lebende Einhorn. Im Hintergrunde ragt ein wunderliches, riesenhaftes Pflanzengebilde, eine Wasserpflanze; die Teile, aus Motiven der Cacteen- und Aloefamilie und Konchylien zusammengesetzt, in symmetrischem Aufbau aber Werken spätgotischer Kunst, Zierbrunnen vergleichbar, Wasserstrahlen, aber auch lebende Wesen entsendend. Sie wächst hervor aus einer grofsen Kugel, in der man die Form einer Erdbeere gefunden hat, als Symbol der Weltlust. Wahrscheinlich ist es eine Nebenspezies des Baums der Erkenntnis.

Solche Gebilde, Absenker jenes Baumes, fünf an der Zahl, bilden in dem Haupt- und Mittelbilde den bekrönenden Hintergrund. Davor liegt ein Wäldchen, ein Garten der Armida, ein Weiher blickt aus Ufergebüsch, den prozessionsartig ein Zug von Reitern umkreist, zwei bis drei nebeneinander, auf Panthern, Rossen, Böcken, Stieren, Greifen, Einhörnern und Schweinen. Im Wasser stehen Gruppen von Nymphen, welche die Reiter anzulocken suchen. Es sieht aus wie ein Hexenritt, ein Kultusakt der Naturreligion.

Im vordersten umfangreichsten Teil der Mitteltafel erweitert sich die Scene zu der üppigen Pracht einer tropischen Sumpflandschaft. Die Nymphen scheinen ihren Zweck erreicht zu haben. Zahllose gröfsere und kleinere Gruppen haben sich in diesen Dschungeln zerstreut, wo die Natur selbst verlockend den Lüsten der Phantasie entgegenkommt. Sie formt hier wunderliche pflanzliche Gebilde, die Schatten gewähren und zu träumerischer Ruhe einladen. Vielleicht hatte Bosch von Häusern aus Palmblättern, Wohnungen in Baumästen gelesen. Einige bewegen sich zwischen diesen Naturwundern, unterhalten sich mit grofsen klugen Vögeln, oder ziehen wohl auch bei der hohen Temperatur den Aufenthalt im Wasser vor. Andere aber haben sichs zwischen den Blättern einer Riesenaloe bequem gemacht, oder in Gebilden wie kugelförmigen Vogel- oder Wespennestern (die zum Teil im Wasser schwimmen), Glascylindern, Schilderhäusern, ja, in unterirdischen Höhlen, wie die Schlupfwinkel der Grille. Endlich sieht man eine gigantische Sumpfpflanze, eine Victoria Regia, aus deren Kelch ein Apfel hervorwächst, unter dessen durchsichtiger Schale ein Pärchen Raum gefunden hat.

Wer wollte sich unterfangen, dieser ganz selbstgeschaffnen kühnen Symbolik des malenden Moralisten deutend in ihre Labyrinthe zu folgen! Nur so viel darf man sagen, dass er hier seine chiffrierte Philosophie der Sinnlichkeit niederlegen, vielleicht die von der Renaissance verkündigte Wiederherstellung ihrer Rechte verspotten wollte. Die Dichter haben den Genuss paradiesischen Sinnglücks am liebsten in den Schofs einer reichen, in ihrem Schaffen selbst trunkenen Natur verlegt, in deren vegetative Prozesse hier das Geistwesen wieder herabsinkend eintaucht. Im Hexenritt will er zeigen, wie die Wollust sich von allen übrigen Leidenschaften (die durch die Tiere bezeichnet werden) nährt und von ihnen ausgelöst wird. In dem Lustgarten malt er ihre

unerschöpfliche Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit, ihre Belebung der Aufsenwelt mit den sie erfüllenden Vorstellungen, ihre vielgestaltige Phantastik.

Dies meinten die Theologen, wenn sie sagten, Bosch habe das Innere der menschlichen Natur in seinen Träumen enthüllt, wo andere nur den äufseren Menschen darstellen.

Die Rehabilitation des Fleisches ist ihren Adepten selten gut bekommen, von den elysäischen Feldern ist nicht weit zu Avernus und Solfatara, und der Leser weifs schon, was auf dem unerbittlichen rechten Flügel unseres Triptychons folgen wird. Die Hölle ist in der That in allen Stücken das Widerspiel dieses Zaubergartens. Sie ist schwarz und zugleich grell beleuchtet, ungemütlich wie eine Kohlenzeche oder ein Laboratorium. Vielleicht ist es aber nur ein Purgatorium, und dann wäre die unseren humanen Begriffen gemäfsere Deutung möglich, dass hier die Menschennatur einem Läuterungsprozesse unterworfen wird, indem jene Verbindung ihrer Bestandteile, die man das Böse nennt, auf heifsem Wege aufgelöst und die Elemente zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückgeführt werden. Dass es nicht leicht ist, geht aus der Mannigfaltigkeit der Prozeduren hervor, wie denn, z. B. nach den grofsen gläsernen Retorten und Destillirkolben, den Sündern auch mit chemischen Methoden zu Leibe gegangen wird. Natürlich wird man an dem gestraft, womit man gesündigt: wir sehen z. B. einen Menschen auf einer grofsen Harfe ausgespannt, wie der hl. Laurentius auf dem Rost; oder eine monumentale Bauernlyra, von einem Unhold gedreht, deren Resonnanzbauch armen Seelen als Bufszelle angewiesen ist; ja ein Unglücklicher zeigt sich, der wörtlich fast nur Ohr ist. Dies alles dünkt unserem Jahrhundert sehr unwahrscheinlich. Wir denken uns das Ende des Weltlaufs unter einer anderen Temperatur; denn die Wissenschaft hat, wie wir glauben müssen, haarscharf ausgerechnet, dass der Welt der Tod des Erfrierens bestimmt ist. Die Malerei muss freilich die alte Temperatur vorziehen, da sie Lichtwirkungen nicht entbehren kann; hier aber des Schauspiels letzter Akt in äufserster Finsternis verlaufen würde. —

Noch mehr als in diesen allegorisch lehrhaften Stücken fand Bosch »Raum für den Flügelschlag« seiner Einbildungskraft in einem Stoff, der von jeher in der Kirche als Eintrittspass und Sanktion des Grotesken gedient hatte. Der aszetische Roman von den Anfechtungen des Patriarchen des Mönchtums in der thebaischen Wüste, seinen Kämpfen »mit den bösen Geistern unter dem Himmel«, dieses Erzeugnis einer Weltgegend, wo sich die Menschen noch heute stets von unsichtbaren Wesen umgeben glauben, *die Versuchungen des hl. Antonius,* wären wohl im Stande gewesen, orientalische Geisterseherei den Künstlern des Mittelalters einzuimpfen, wenn sie auch nicht ein wahlverwandtes Element aus nordischer Urzeit erblich überkommen hätten. Die Versuchung des hl. Abts ist Boschs bekanntestes und verbreitetstes Werk, es ist von ihm mehrmals gemalt und sehr oft kopiert worden; eine Kopie befindet sich im Bonner Kunstkabinet. Das beste Exemplar besitzt das königliche Schloss Ayuda in Lissabon; hier enthalten die Aufsenseiten der Flügeltafeln schöne Grisaillen mit Passionsscenen: die Gefangennehmung und die Kreuzschleppung. Jede der drei Tafeln hat ihren festen Mittelpunkt, um den der Spuk sich sammelt: in der Haupttafel das Banket von reichgeputzten Damen kredenzt, Spielleute nahend, eine teuflische Priesterschaft den Segen spendend; rechts die Versuchung durch die nackte Hexe im hohlen Weidenbaum, links die Entrückung des Einsiedlers durch Gespenster in die Wolken und das Geleit des ohnmächtig zur Erde Gesunkenen in seine Zelle.

Frühere Zeiten haben wirklich vor diesem Bilde sich erbaut, an solcher Macht

des Glaubens; sie sahen darin eine Phantasie über die Epistel des 21. Sonntags nach Trinitatis (Ephes. 6, 10 ff.): »Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit den Fürsten dieser Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen.« So bekennt der Prior Sigüenza. Die einsame Gestalt des alten Mannes, der wie in Gogols Novelle von einem Pandämonium ringsum bestürmt, doch im letzten Augenblick stets die nie versagende Bannformel hat, dünkt uns auch ein Bild unseres Hieronymus selbst, dessen Verstand und Humor solid genug war, um auf seinem dämonischen Flügelrösslein allzeit fest im Sattel zu bleiben.

Schon die Scenerie könnte Material zu mehr als einem Bilde liefern; die brennende Stadt mit dem stürzenden Kirchturm, der feuerspeiende Berg, der Landsee mit dem Gespensterschiffe, der Hügel, der seine grüne Rasenfläche über den auf allen Vieren kauernden Riesen hinzieht, die mit Reliefs bedeckte Turmruine, in deren dunkler Kapelle die ewige Lampe brennt, die Festungsmauern, zwischen deren Zinnen Schaaren Bewaffneter sich drängen, dazwischen zur Erholung grüne Wiesen und Waldthäler. Solche landschaftlichen Einzelheiten sind stets mit einer damals seltenen malerischen Feinheit und Treue wiedergegeben; in Luftwirkungen erinnert er zuweilen an die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts.

Ungeheuerliche Gebilde, Verbindungen heterokliter Gliedmafsen, Teile von Menschen und Tieren, Tieren und Pflanzen, sind von jeher in der Zierkunst üblich gewesen, ja fast so alt, als diese selbst. Jedermann kennt die Rolle, welche dem Monströsen nicht blofs in der romanischen und gotischen Baukunst, sondern auch in der italienischen Renaissance zugefallen war. Der Name Groteske stammt aus der letzteren, also aus der Zeit unserer Bilder. Diese alexandrinisch-römische und neuitalienische Groteske unterscheidet sich von der mittelalterlichen in der Regel durch die Formenläuterung ihrer Gebilde, die Schönheit der einzelnen Teile und die Rhythmik der Kombinationen; sie hält sich in einem ziemlich engen Kreis seit alter Zeit durchgebildeter Formen: der Greifen und Sphinxe, Centauren und Satyrn. Giebt es ein anmutigeres Motiv, als eine jugendliche Gestalt, die aus einem Blumenkelch hervorwächst? Dass aber auch gerade damals die von keiner Kultur beleckten Phantome nordischer Phantasie selbst auf die Italiener Reiz ausübten, davon hat man Zeugnisse in den Biographien einiger ihrer gröfsten Maler. Michel Angelo kopierte einen Kupferstich Martin Schongauers, »die Entrückung des hl. Antonius in die Luft durch Teufel«, die er mit Benutzung mannigfacher Tierstudien durch eine naturgetreue Färbung belebte; seine Vorlage war die einzige Leistung dieser Art im Werk des elsässischen Meisters. Wie sein erster plastischer Versuch ein grinsender Satyrkopf war, so behielt er als Ornamentist stets eine Vorliebe für das Groteske. Von Leonardo erzählt Vasari einen verwandten Jugendscherz von verblüffend grausenhafter Erfindung. Auch Cranach und Dürer in seinem Ritter haben ihren Beitrag geliefert. Man sieht, wir haben hier eine hochgehende Woge der Zeit vor uns.

Bosch nun war in diesem Zweige der fruchtbarste und erfinderischste; er hat ein ihm eigenes System der Konstruktion des Monströsen. In bizarren und lächerlichen Zusammensetzungen hat er alles bisherige überboten; aber in den Bestandteilen band er sich strenger als irgend einer an die Natur, und darauf beruht ihr komischer und malerischer Wert. Seine Bildchen von Fischen, Vögeln würden einem naturhistorischen Atlas Ehre machen. Auf ihn könnte man anwenden, was Viollet-le-Duc von einem Wasserspeier der Ste. Chapelle sagt: *Il est difficile de pousser plus loin l'étude de la nature appliquée à un être qui n'existe pas.* Seine Gebilde waren dabei stets gesättigt mit Gedankeninhalt, nie blofs Ausschweifungen einer fratzenbildenden Laune.

Besonders drollig ist er in Verwendung toter Gegenstände, Erzeugnisse des Gewerbfleifses, Instrumente, Gefäfse, als Bestandteile lebender Wesen oder Kleidungsstücke. Wir sehen eiserne Maschinen, die Tiere in sich schliefsen und in solche übergehen, Schiffe, die zum Teil lebende Wassergeschöpfe sind, Wesen, die wie Seekrebse in leeren Muscheln, in einen Pferdeschädel, einen Krug hineingewachsen sind; Luftschiffe, aus dünnem Dunst gebildet, in Gestalt von Fischen; ein altes Weib, das als Mantel und Kapuze einen hohlen Weidenbaum mit sich führt.[1])

* * *

Da alle diese Hauptwerke Jahrhunderte lang in Spaniens Hauptstadt und im Escorial beisammen waren, so begreift sich, dass wenige Maler den Spaniern so vertraut und geläufig geworden sind, wie Bosch, der überdies dem Hang dieser Nation zum Grotesken entgegen kam. Bald entstand die Meinung, dass er in Spanien gelebt habe, ja ein Maler aus Saragossa, der im siebzehnten Jahrhunderte über seine Kunst schrieb, Jusepe Martinez, lässt ihn in Toledo geboren sein; er sei nach dem Escorial berufen worden, und hier, da er nicht gehofft, neben den dortigen italienischen Meistern aufzukommen, habe er seine bizarre Manier sich ausgedacht. Bosch wurde alles, was ihm Verwandtes aus dem Norden kam, zugeschrieben; noch bis vor Kurzem galt der grauenhaft tolle Triumph des Todes Peter Brueghels d. Ä. im Museum zu Madrid für seine Arbeit.

Aber wie hätte er als Ausländer, noch mehr als Holländer, in Spanien dem Argwohn entgehen können! In der That hat er ebenso eifrige Widersacher wie Verehrer gefunden: die einen erklärten ihn für einen Ketzer und Gottesläugner, die anderen für einen Prediger tiefer christlicher Wahrheiten.

Man sagte, der berühmte Francisco de Quevedo habe in seinen Sueños, einem spanischen Gegenstücke zu Dante's Inferno, Bosch geplündert, und seine Feinde glaubten ihn nicht empfindlicher treffen zu können, als mit dem Namen eines »Lehrlings und zweiten Teils des atheistischen Malers H. Bosch«. Quevedo selbst versetzt ihn in der genannten Dichtung, vielleicht aus Künstlerneid, in die Hölle, hier erfährt er, dass Bosch auf die Frage, warum er in seinen Träumen aus uns solche Fricasseen *(guisados)* gemacht, erwiedert habe, »weil er nie an die Existenz von Teufeln geglaubt habe«. Der Maler Pacheco, Zensor der Gemälde für das hl. Offiz, warnt die Maler vor ihm, man habe ihn viel zu sehr geehrt, wenn man seine ausschweifenden Phantasien zu Mysterien gemacht. Jemehr ihre Entstehungszeit in die Vergangenheit rückte, erschienen diese Phantasien, in denen das Heilige mit dem Burlesken vermischt war, als Delirium eines häretischen, den finsteren Mächten verfallenen Gehirns, als Gesichte des Orts, der ihn nun verschlungen hatte.

Diesen Verketzerungen gegenüber nun waren es gerade die Geistlichen, welche für Boschs christkatholische Unverdächtigkeit eintraten. Der geistliche Stand, aus dem selbst einige der gröfsten Satiriker und Humoristen — Rabelais, Swift — hervorgegangen sind, hat allzeit mehr Spafs verstanden als zelotische Laien. Freilich wurde den ehrwürdigen Herren durch die Aufstellung der angefochtenen Bilder in ihrem heiligen Hause diese Apologetik aufgenötigt. Der ernste, gelehrte und auch

[1]) Auf einem kleinen Bilde (Prado 1181), das indess kein Original ist, wird die Anregung durch eine mittelalterliche irische Dichtung in der Aufschrift *(Visio Tondalij)* angedeutet. Hier zeigt ein Engel einem Jüngling die Hölle; man sieht unter Anderem Anspielungen auf das Kartenspiel. Gemeint ist ***Het boek van Tondalus visionen,*** gedruckt Antwerpen 1482 und Delft 1494.

in Beurteilung von Gemälden geübte Prior von S. Lorenzo und dessen Geschichtsschreiber, der Philipp II noch erlebt hatte, Fray José de Sigüenza fragt, ob es denkbar sei, dass Philipp II Werke eines Mannes, auf dem der leiseste Verdacht in diesem Punkte geruht, in Kirche und Wohnzimmer geduldet haben sollte. In seinem grofsen Werk findet sich ein langer Diskurs über Bosch, dessen Produktionen er klassifiziert. Es seien Andachtsbilder, Passionsstücke, diese schlössen sich ganz der herkömmlichen Kirchenmalerei an; dann die Antoniusstücke, Darstellungen des Kampfes gegen die Macht des Bösen; endlich die Allegorien. Diese seien aber keine Ungereimtheiten *(disparates)*, sondern Bücher voll tiefer Weisheit und Berechnung *(artificio)*; gemalte Satiren der Sünden und Verirrungen der Menschen. Es ist nicht seine Schuld, wenn es so toll hergeht; wenn *disparates* darin sind, so sind es unsere, nicht die seinigen. Das Innere der menschlichen Natur, wie sie ist, hat er enthüllt, während Andere blofs ihre äufsere Oberfläche malten. Hatte nicht Plato in seiner Veranschaulichung der widerspruchsvollen menschlichen Natur unter die Hülle ihrer Erscheinung, dieser edlen Statue, ein vielgestaltiges Ungeheuer versetzt, das in Nacht und Traum aus seinen Tiefen emporsteigt? Sigüenza vergleicht Bosch, was die wunderliche Form betrifft, mit dem Erfinder der makkaronischen Poesie, einer damals beliebten Mischung des lateinischen und italienischen Idioms, dem Benediktiner Theophilus oder Hieronymus Folengius, der unter dem Namen Merlin Coccajus schrieb. An Sigüenza schliefst sich ganz an der in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts dem Escorial vorgesetzte Fray Francisco de los Santos; er meint, die Welt sollte erfüllt werden mit Vervielfältigungen *(traslados)* eines Werkes wie der »Weltlauf«. Noch im achtzehnten Jahrhundert hat ein dritter Prior, Andres Ximenes, gesagt, die Werke dieses Erfinders der allegorisch figurierten Malerei seien unter dem burlesken Schein in ihrer Art so kunstvoll, sinn- und lehrreich wie die ernstesten und devotesten, in ihnen lese man mehr in einem Augenblick als in anderen Büchern in vielen Tagen. Der jetzige Prior des den Augustinern übergebenen Klosters ist allerdings anderer Ansicht: er hat diese Werke der Betrachtung entzogen. Man wird der vor dreizehn Jahren ausgesprochenen Ansicht von Aranjo Sanchez nur beistimmen können, dass ihr Platz im Museum zu Madrid sei.

* * *

Bosch erscheint in seinen Gemälden der zuletzt besprochenen Klasse in der That ganz als Moralist im kirchlichen Geist, ein Fastenprediger im Laienhabit, ein Geistesverwandter seiner Zeitgenossen Sebastian Brant, Geiler von Kaisersperg, Thomas Murner. Sein »Wagen der Eitelkeit«, »der Garten der Lüste«, »der Kreis der Sünden«, »der Kampf mit den Dämonen der Wüste« — das alles veranschaulicht das »Wesen dieser Welt« nach der christlichen Vorstellung, flankiert vom Sündenfall links, von der Hölle rechts. Es war eine Zeit der Gewaltthätigkeit und Zuchtlosigkeit, eine Zeit, wo die Selbstsucht der Mächtigen, die Genusssucht auch bei denen, die mit gutem Beispiel vorangehen sollten, mehr als je die Schranken nicht nur der christlichen Moral, auch der Ehre und des Anstands abgestreift hatte. Kurz, eine Zeit, welche die satirische Geifsel herausforderte. Da ist Bosch' Behandlung menschlicher Verirrungen hart und schonungslos, wie die Strafjustiz von damals. Im Hintergrund seiner Landschaften fehlt nie, warnend und höhnend, der Hügel des Hochgerichts mit Galgen und Rad, diesen unfehlbaren Verzierungen unserer alten Städtebilder. Selbst in die schöne stille Waldnatur fällt ein Schatten. Jene lauschig-

sommerfrischen Mittelgründe mit wechselnden Wiesen und Unterholz, die in den Tafeln der Zeitgenossen dem Auge so wohl thun, in Bosch' Phantasie verbinden sie sich mit den Schrecken einer Schaar aus dem Gebüsch hervorbrechender Wölfe, und die prachtvollen Bergschlösser steckt er in Brand. — Aber wenn dieses Jahrhundert grofs war in Verbrechen, Misständen und Wahnvorstellungen: die Freiheit und Derbheit des strafenden Spotts stand auf gleicher Höhe. Diefs spricht für das Mittelalter, verglichen mit den darauffolgenden Jahrhunderten der Heuchelei:

Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Ist wahrlich keiner von den Besten.

Seitdem ist die Welt immer anständiger geworden und sehr empfindlich dazu, und demgemäfs das Salz immer stumpfer. Man denke, welche erbarmungswürdige Figur heute die Komödie macht! Sie ist ein Ausbund der Schaalheit und Feigheit geworden. Vielleicht aber sind unsere Zustände und Sitten so musterhaft, dass auch ein Molière heute nichts mehr zu thun fände.

Die Verketzerung unseres Malers ging offenbar davon aus, dass Werke, die bei allem Ernst des Grundgedankens so reichen Stoff zum Lachen enthielten, den veränderten Zeiten nicht mehr verständlich waren. Was nun den Tartuffes Ärgerniss gab, war Jahrhunderte lang ganz unbefangen, an heiligen Orten in Stein und Holz gebildet, von Geistlichen und Laienbrüderschaften aufgeführt worden. Der alte Katholizismus war bei all seinen Unerbittlichkeiten und Schrecknissen doch auch eine recht heitere Religion; auf die Bedürfnisse der menschlichen Natur gebaut, hatte er für jedes Extrem ein ausgleichendes Gegengewicht bei der Hand. Bekannt ist, welch freien Tummelplatz in den gotischen Zeiten die satirische Laune in Wasserspeiern und Portalwölbungen fand. Auch im Innern der Kirche, an Misereren und Rückwand der Chorstühle, gestattete man nicht blos fratzenhafte und monströse Gebilde als Ornament, auch Spottdarstellungen, besonders der Sitten der Geistlichkeit, bald parodistisch, bald derb direkt. Noch im Jahre 1520 lieferte ein deutscher Bildschnitzer, Rodrigo Aleman, im Dom zu Plasencia solche Chorreliefs, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Am längsten erhielt sich die alte Unbefangenheit in den Prozessionen und Festspielen. Philipp II berichtet seinen beiden Töchtern von Lissabon im Jahre 1582 über eine grosse Prozession, deren Dämonen, wie er sagt, ganz den Malereien des Hieronymus Bosch glichen und bedauert, dass sie nicht dabei gewesen.[1])

Was auch seiner Zeit an Bosch auffallen konnte, war nur die Neuerung, dass, was man an jenen Steinmetzen- und Bildschnitzerwitzen gewohnt war, von ihm in die Tafel- und Triptychenmalerei der van Eyckschen Schule hineingebracht wurde, wo man sonst nur reinen Ernst zu finden pflegte. Überdies bekamen diese Phantasien in Öl gemalt eine unerhörte zeichnerisch-farbige Realität.

Im Mittelalter erscheint der Teufel und sein Anhang nur in grotesker Gestalt. So ernst man ihn nahm, ist er doch nie anders als lächerlich gemalt worden. Vielleicht auch, weil ein edel-furchtbarer Teufel, etwa wie Milton ihn als den noch im Fall erhabenen Geist malt, damals unverständlich gewesen wäre; er würde den Eindruck eines Gegenstandes der Verehrung gemacht haben. Dachte man sich doch selbst die Gottheit vorwiegend schrecklich.

---

[1]) In dem von Gachard herausgegebenen Briefwechsel S. 187. Cierto me ha pesado que no la viésedes, ni vuestro hermano, aunque tubo unos diablos que parecian de la pintura de Hieronimo Bosc, de que creo que tuviera miedo.

Voraussetzung jener Unbefangenheit war freilich, dass die ernsten Dinge, welche hier mit dem Lächerlichen sich verquickten, dem Bewusstsein noch unerschütterte Realitäten waren. Mit der Kriegserklärung des sechszehnten Jahrhunderts verwandelt sich die harmlose Parodie in verletzenden Spott und strafbare Lästerung. Seitdem betrachtet man im entgegengesetzten Lager solche Erzeugnisse wie den »Heuwagen« als Zeugen der Opposition, »*testes veritatis*«. Bosch ist am Vorabend der Reformation, im Vorjahr der fünfundneunzig Theses, gestorben.

Aber eine andere Beziehung zu diesem welthistorischen Datum drängt sich uns auf. In einem kunstgeschichtlichen Diskurs betrachtet man Diablerien freilich nur als Beispiele für die Wandlungen der Phantasie; aber man kann doch nicht vergessen, dass sie ihre Wurzel tief in die Abgründe des Volkswahnsinns herabsenken. Wer denkt hier nicht an das sinistre Jahr 1483 mit seinem *Malleus maleficarum!* Was uns als Spiel übermütiger Laune erscheint — weil der Künstler sich im Bilden vom Druck des Wahns frei macht und diese Heiterkeit auch auf den Betrachter überträgt — das hat zu seiner Zeit die Menschen sehr bedrängt, bis zur Unerträglichkeit. Man kann wohl sagen, dass diese Schrecken damals einen Grad erreicht hatten, wie ihn die Frommen früherer Zeiten nicht gekannt haben.

Luthers urkräftige, praktische, durchaus auf That gerichtete Natur, der rein theoretische Philosophie und theosophische Grübelei ebenso antipathisch war wie mystische Gefühlsseligkeit und ekstatisch-visionäre Zustände, der wie jeder des Wirkens im Leben frohe, vor dem Tode ein unsägliches Grauen empfand, Luthers Seelenorgan war gleichwol mit einem Hang zu Tiefsinn und Geisterseherei behaftet. Wie wenige hat er die »Qual der Phantasie« erlebt. Ein Sohn des Mittelalters, das sich von soviel Teufeln umgeben glaubte, wie Sonnenstäubchen im Sonnenstrahl sich bewegen, war der Glaube an eine Geisterwelt in ihm schöpferisch lebendig; er sah sie überall in die sichtbare Schöpfung hinein. Er glaubt, dass die Affen »eitel Teufel« seien, gestattet, Wechselbälge zu ersäufen, und erzählt, dass ihm der Teufel, sein böser Nachbar, Raupen auf die Obstbäume gesetzt. Bosch hat uns sozusagen authentisch illustriert, mit welcher Staffage die Welt in solchen Köpfen bevölkert war. »Tod und Teufel«, Höllenangst und Todesrachen, das sind die Phantome, gegen die Luther mit der ganzen Energie seiner nahe an den Abgrund des Wahnsinns getriebenen Natur ankämpfend, eine wirksame Bannformel sucht, das war ihm das Wesen des Christenthums. Er wollte die mannigfaltige symptomatische Behandlung der Kirche, die zwar Beruhigungsmittel darbot, doch aber auch ein Interesse hatte, diesen Zaum für das Bestialische im Menschen zur Verfügung zu behalten, durch eine Radikalkur, eine Kur mit dem Messer ersetzen. Diese fand er im Schriftwort, im »Evangelium«, im *sola fide,* wobei der Accent auf *sola* liegt, als Ausdruck der Radikalkur.

Der andere Weg, durch die Aufklärung, welche sich auf Philosophie oder Naturwissenschaft gründet, kam bei ihm gar nicht in Frage, auch bei seiner Zeit nicht. Aber wenn Luthers gewaltiges Ringen zu einem Bruch mit der Kirche führte — ein Bruch, dessen geschichtliche Bedingungen und Absichten sich ihm, dem Werkzeuge, verbargen —, so sind jene Schrecken der Phantasie in ungebrochener Kraft bestehen geblieben, als Geifsel der Menschheit, und im Schofse des Protestantismus. Ja, der Hexenprozess fing erst jetzt an, seinen, der Pest ähnlichen Umzug zu halten, nur, dass er statt Monate Jahrhunderte zu seinem Ablauf gebraucht hat.

* * *

Doch solche Betrachtungen liegen ja eigentlich aufserhalb des Gesichtskreises dieser Blätter. Was Bosch seinen Platz giebt in der Geschichte der Kunst, ist, dass er wirklich ein geborener Maler war. Was er auch für Absichten gehabt haben mag, wenn er malte, folgte er dem freien Gestaltungstrieb des Künstlers, seiner Lust an der Sichtbarkeit. Er war ein Mann von schärfstem Auge, für das Kleinste und das Gröfste: ein Beobachter der Natur- und Menschenwelt, von den bunten Spielen der plastischen Natur, in Flora und Fauna, bis zu der Physiognomik und Geberdensprache menschlicher Charaktere und Leidenschaften. Seine geistigen Vorratskammern und vielleicht seine Skizzenbücher müssen eine wunderliche Encyklopädie gewesen sein; sie dienten ihm als Palette für seine »Träume«, ungeschriebene Gedichte, zu denen er nur die Illustrationen mitgeteilt hat. Unter seinem Griffel von nie stumpf werdender Spitze nahm selbst, was als ehrliches Konterfei gemeint war, einen wunderlichen Zug an; bei jedem Gegenstand drängen sich ihm (*εὐκαίρως, ἀκαίρως*) Ideenverbindungen auf, die einen Lachreiz auslösen. Wenn er wollte, besafs er Selbstbeherrschung genug, sich ihrer auch zu enthalten; dennoch muss man bedauern, dass er sich nicht öfter in den Grenzen der gewöhnlichen Gattungen gehalten hat. Wenn ihn der Drang des Komponierens überkam, glich sein Kopf (um noch einmal den Ausdruck unseres Humoristen zu borgen) einem »Jüngsten Tag, der die sinnliche Welt in ein Chaos ineinanderwirft«. Man möchte die Träume des Bosch das Album des Teufels nennen. »Den Teufel«, sagt Jean Paul, »als die wahre verkehrte Welt der Gotteswelt, als den grofsen Weltschatten, kann ich mir leicht als den gröfsten Humoristen und *whimsical* denken.«

ANHANG.

AUSZUG AUS DEN INVENTAREN.

I. Die sechs Gemälde des *D. Felipe de Guevara:* der Heuwagen, der Blindenführer, der flandrische Tanz, die Blinden auf der Saujagd, die Hexe, die Kur der Narrheit, werden aufgeführt in einem Dokument von Simancas vom 16. Januar 1570, betreffend deren Ankauf durch Philipp II.

Nota de las pinturas compradas á Da. Beatriz de Haro y de Ladron de Guevara muger é hijo de d. Felipe de Guevara Comendador que fué de Estriana de la Orden de Santiago, en virtud de orden del Sr. Rey D. Felipe II.

1. Una tabla de vara (Elle = 3 castilische Fufs) y $^2/_8$ de alto con dos puertas, abierta de 3 v. de ancho, y es el carro de hieno de *G. Bosco* de su propria mano.

Lienzos de *Gerónimo Bosco*

2. Dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciega. Br. 3 v., h. $1^2/_8$.
3. Una danza á modo de Flándes. Br. 2 v., h. 1.
4. Unos ciegos andan á caza de un puerco javalí. Br. $1^2/_8$ v., h. $1^1/_8$.

5. Una bruja. Br. $1^1/_3$ v., h. 1.

6. Lienzo quadrado donde se cura de la locura, por guarnescer, porque todos los demas estan guarnescidos.

II. Philipp II übergab am 15. April 1574 dem Escorial eine grofse Anzahl meist niederländischer Gemälde, darunter sind neun von *Gerónimo Bosqui.*

1. Ein Triptychon mit der Geburt Christi. Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado *el nacimiento* de Nuestro Señor. H. 5', br. 3' ohne die Thüren. Eine Geburt oder Anbetung der Hirten kommt in keinem Inventar des Escorial, noch auch in Sigüenza's Beschreibung vor. Dagegen erwähnt letzterer als Hauptbild die *Anbetung der Könige* (Historia de la orden de S. Gerónimo III, 837 ff.). Ponz sah sie in der Iglesia vieja. Sie kam in das Museum des Prado (No. 1175); die Maafse (1,33 × 0,71) stimmen mit obigem Nacimiento; es ist ohne Zweifel dasselbe Bild. Der König erhielt es 1549 von Jan de Casembroot, Herrn von Backerseel.

2. Die Gefangennehmung Christi. Un lienzo de pintura en que está pintado el *prendimiento* de Christo Nuestro Señor. H. $4^1/_2$', br. 5'. Auch dieser Gegenstand kommt sonst weder in Inventaren noch Beschreibungen vor. Aber ich halte es nicht für unmöglich, dass damit das oben beschriebene *Ecce Homo* gemeint sei; die Geberde, mit welcher der Soldat den Mantel Christi fasst, passte zum Akt der Gefangennehmung. Im Inventar Carl II in der Sala de Juego de Trucos als Albrecht Dürer; 1794 zu 900 Realen taxirt. Ponz (Viage IV, 96) und Cean Bermudez sahen dieses Bild in der alten segretaria de estado des Palastes. Die Maafse der in der Celda prioral de abajo aufgehängten Tafel (Catalog von Poleró No. 371) sind freilich gröfser: 5' 8" 6''' × 7'.

3. Die Kreuzschleppung. Una pintura en tabla en que está pintado Christo Nuestro señor con la cruz á cuestas con Simon Cireneo vestido de blanco y otras figuras. 6' × $4^3/_4$. Im Escorial, Capitelsaal No. 393. 5' 1" 1''' × 3' 8" 6'''. Zur Zeit Ceans an einem Pfeiler des Bogens, welcher die Kapelle des Kollegs teilt.

4. Die Höllenfahrt Christi. Una tabla prolongada en que está pintada la baxada de Christo Nuestro Señor al limbo y como sacó los ss. padres. 2' × 3'. Verschollen.

5. Die Versuchung des hl. Antonius. Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintada la tentacion de S. Antonio. 4' × $3^1/_2$' ohne die Flügel. Jetzt im Escorial No. 375. 3' 8" 4''' × 5' 4" 5'''. Nur Kopie. Auch das grofse Werk im Prado 1176—78 kann nicht für ein Original gelten, es stammt aus dem Escorial.

6. Derselbe Gegenstand 3' × $4^1/_2$'. Holz.

7. Sanct Antonius. Tabla de pintura en redondo por lo alto de Sanct Anton. 3' × 2'.

8. Die sieben Todsünden. Una tabla en que está pintado los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio del la figura de Christo N. S. y á las quatro esquinas de la tabla otros quatro circulos en que está pintado en uno la muerte en otro el juycio en otro el infierno y en el otro el parayso. 4' × 5'. Nach Sigüenza a. a. O. war es im Aposento Philipp II, er macht aber aus den vier Kreisen sieben mit den sieben Sakramenten. Catalog 467. 4' × 4' 8" 3'''. Jetzt in der celda de abajo.

9. Der Heuwagen. Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado de pincel un carro de heno que toman del todos los estados que denota la vanidad tras que andan y encima del heno una figura del angel de la guarda y el demonio y otras figuras y en lo alto de la tabla Dios padre y en la tabla de mano dha la creacion de Adan y otras figuras de la misma historia y en la mano izquierda el Infierno y las penas de los pecados mortales que tiene 5 p. de alto y 4 de ancho. Aus Guevara's Nachlass. Zu Cean Bermudez' Zeit in der alten Kirche, und eine Kopie in der Casa del campo. Zu Philipps IV Zeit (1636) war im Palast zu Madrid in einem pasillo eine Wiederholung in schwarzgoldenem Rahmen. Der linke Flügel jetzt im Prado-Museum No. 1179, danach war es eine Kopie.

10. Die Weltlust. Dieses grofse Triptychon (No. 129 los deleites terrenales, 6' 8" 10''' × 6' 3" 2''', Flügel 2' 10") fehlt in den Listen der Geschenke Philipps II, befand sich aber von jeher im Escorial, im königlichen Palast, zu Ceans Zeit in der Galeria de la Infanta. Schon

Sigüenza beschreibt es, er nennt es *el quadro del madroño* (Erdbeerbaum). Eine Wiederholung war 1636 im Esszimmer (Gran comedor) Philipps IV im Palast zu Madrid, deren linker Flügel jetzt im Prado No. 1180. Schon Ponz fand es bastante maltratado; 1794 zu tausend Realen taxirt.

III. Nach Philipp II Tode wurden ferner folgende zwölf Gemälde als im Palast zu Madrid befindlich inventarisiert, teils im Guardajoyas (G.), teils in der Casa de Tesoro (C. d. T.). Die Maafse sind in Ellen angegeben.

11. Die Kreuzigung. Cristo en la cruz y muchos disparates. Öl auf Leinwand. In marmorirtem Rahmen (con molduras jaspeadas). $1^{3}/_{4} \times 1^{1}/_{2}$. Geschätzt 4 Ducaten. C. d. T.

12. Die Höllenfahrt. Cristo quando resucitó y bajó al limbo con muchas figuras y disparates . . . todo debajo de un circulo redondo hecho de la misma pintura sobre campo negro. G. Öl auf Holz. $^{1}/_{2}$ v. menos 2 dedos $\times$ $^{1}/_{3}$ v. y 2 dedos. Rahmen schwarz und gold. Kommt mit ähnlichen Maafsen in dem Palastinventar von 1747 und dem von Buen Retiro von 1772 und 1794 vor, hier sah es Cean Bermudez. 300 und 240 Realen.

13. Die Versuchung des hl. Antonius. Öl auf Holz. $^{1}/_{2}$ v. 3 d. $\times$ $^{3}/_{4}$. Rahmen ebenso. 10 Realen.

14. St. Martin, y muchos pobres. Leimfarben auf Leinwand. $2^{1}/_{2} \times 3$. 50 Realen. C. d. T.

15. Derselbe Gegenstand skizziert. $2^{1}/_{8} \times 2^{2}/_{3}$. 50 Realen.

16. Derselbe Gegenstand skizzirt, Grisaille. $2^{1}/_{8} \times 3^{1}/_{6}$. 80 Realen. Letzteres Gemälde war noch zur Zeit Philipps IV 1636 im Schloss, in einem paso, St. Martin quando va pasando una barca y el cavallo en otra. Stich von H. Cock.

17. Die sieben Todsünden. Disparates de G. Bosco que significan los siete pecados mortales con unos edificios y fuegos. Öl auf Holz. $^{1}/_{3}$ y un dedo $\times$ $^{1}/_{3}$. Schwarz goldner Rahmen. G. Im Inventar von 1636: en medio una gran cabeza qua le sale un cuchillo por la boca. Wahrscheinlich das Bildchen im Prado 1181 Visio Tondalij.

18. Die Kur der Narrheit. Un lienzo de mano de Hier. Bosco maltratado pintado al temple en que ay un Jurujano questa curando á un hombre en la cabeça. $1^{1}/_{2}$ □. 8 Realen. Wahrscheinlich das Bild Guevara's. Im Guardajoyas. Im Inventar des Pardo von 1614 kommt vor: Una pintura que llaman de los locos hecha en Flandes, über einer Thür, ohne Angabe des Meisters und der Gröfse. Ein viel gröfseres auf Holz ($1^{1}/_{3}$ v. $\times$ 2 v.), un loco curandole un cirujano, im Schloss 1747 und in Buen Retiro 1772 ist wahrscheinlich das Gemälde des Jan van Hemessen, Prado No. 1396. Das Ölgemälde im Prado No. 1860, 49×35 cm., welches oben als Original des Bosch beschrieben ist, stammt angeblich aus der Quinta des Duca del Arco.

19. Der Tanz. Leimfarben auf Leinwand. 1×2. 3 Ducaten. C. d. T.

20. Die Saujagd der Blinden. Ebenso. $1^{1}/_{2} \times 1^{2}/_{3}$. C. d. T.

21. Die Hexe. Una bruja desenbolviendo una criatura que tiene. Ebenso. $1 \times 1^{1}/_{3}$. C. d. T.

Diese vier Bilder stammen von F. de Guevara.

22. Der Elephant. Ölskizze auf Leinwand. $2^{5}/_{8} \times 2^{2}/_{3}$. 80 Realen. C. d. T.

IV. Im Jagdschloss *Pardo* befanden sich nach Argote de Molina, Discurso sobre la monteria, Sevilla 1582, Cap. 47, acht Tafeln des Bosch, von denen man gewöhnlich annimmt, dass sie beim Brand des Schlosses im Jahre 1608 zu Grunde gegangen seien. In den Inventaren von 1614, 1653 und 1701 sind indes noch folgende Werke verzeichnet:

23—25. Drei heilige Antonius. a) Der Heilige knieend und das Jesuskind an seiner Seite. 720 Realen. Kopie. b) Derselbe mit einer Glocke in der Hand, Fresko. 3000 Realen. c) Die Versuchung, er hält ein Buch, das Jesuskind an seiner Seite. 3600 Realen.

26. Eine Wiederholung des unter No. 10 aufgeführten Triptychons, el tráfago del mundo.

27. Fasten und Carneval in einem schwarz goldenen Rahmen. 1500 R. Vergl. Vasari IX, 296.

28. Die Strafgerechtigkeit. Un lienzo grande pintado al olio que es de las Justicias que llevan á un hombre arrastrado y la muger del verdugo á caballo. Pieza donde comen las Damas, über dem Kamin. 1200 Realen. Davon eine Kopie, 970 Realen.

29. Die Hochzeit. Fresko. 180 Realen. Cean Bermudez sah in Buen Retiro un matrimonio y una borrachera con figuras ridículas.

30. Die Blinden. Lienzo pintado al temple que llaman los Ciegos. 1200 Realen. Wahrscheinlich von Guevara. Ein Bild desselben Inhalts war 1636 im königlichen Palast: un viejo ciego que le adiestra otro y otra ciega detras asida de la capa. Stich von Petrus a Merica.

31. Der Bälgentreter. El fuellero.

32. Die Missgeburt. El niño mostruo. Nach Argote de Molina in Deutschland geboren; kam mit dem Aussehen eines hässlichen siebenjährigen Kindes auf die Welt. Die Mutter ist im Begriff, es zu wickeln. 600 Realen. Vielleicht dieselbe Darstellung wie No. 21.

33. Der Mann auf dem Eise. Un lienzo pequeño de un hombre que andava sobre los hielos y una calavera de caballo encima. 1800 Realen.

V. Im ersten Inventar des *königlichen Palasts* zu Madrid unter Philipp IV (1636) kommen noch über zwanzig Stück vor, darunter die schon genannten 10, 13, 14, 17, 30. Einige in der Nordgalerie und in der Pieza oscura bei der Südgalerie aufgehängte Bilder scheinen Fragmente einer grofsen Versuchung des hl. Antonius zu sein. Die Bezeichnungen der Bilder werden immer unbestimmter. Neu sind:

34. Der hl. Christophorus. S. Cristóbal que va pasando un rio con varias invenciones de figuras y dos fuegos. Öl auf Holz. In der Südgalerie.

35. Derselbe in gelbem Rock und rothem Mantel. Dahinter S. Antonius mit Stock, Rosenkranz und Laterne. Brennendes Schloss. Stich von Alart du Hameel? Eines von beiden wird 1686 und 1700 auf hundert Dublonen geschätzt.

36. Die Versuchung des hl. Antonius, Nachtstück, Lampe in hohlem Baum. Zu 34 gehörig.

37. Una casa con una vieja á la puerta de ella y encima del tejado una calavera de ánimal.

38. Ein Hexenmeister. Un brujo. Tempera.

Manches wurde ihm späterhin irrig zugeschrieben, z. B. die Jagd in Morizburg von Lucas Cranach (Buen Retiro 1772), der Triumph des Todes von P. Brueghel d. Ä. (Prado 1221), der Turmbau zu Babel von dem jüngeren P. Brueghel (No. 1225).

KRITISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DEN GENTER ALTAR

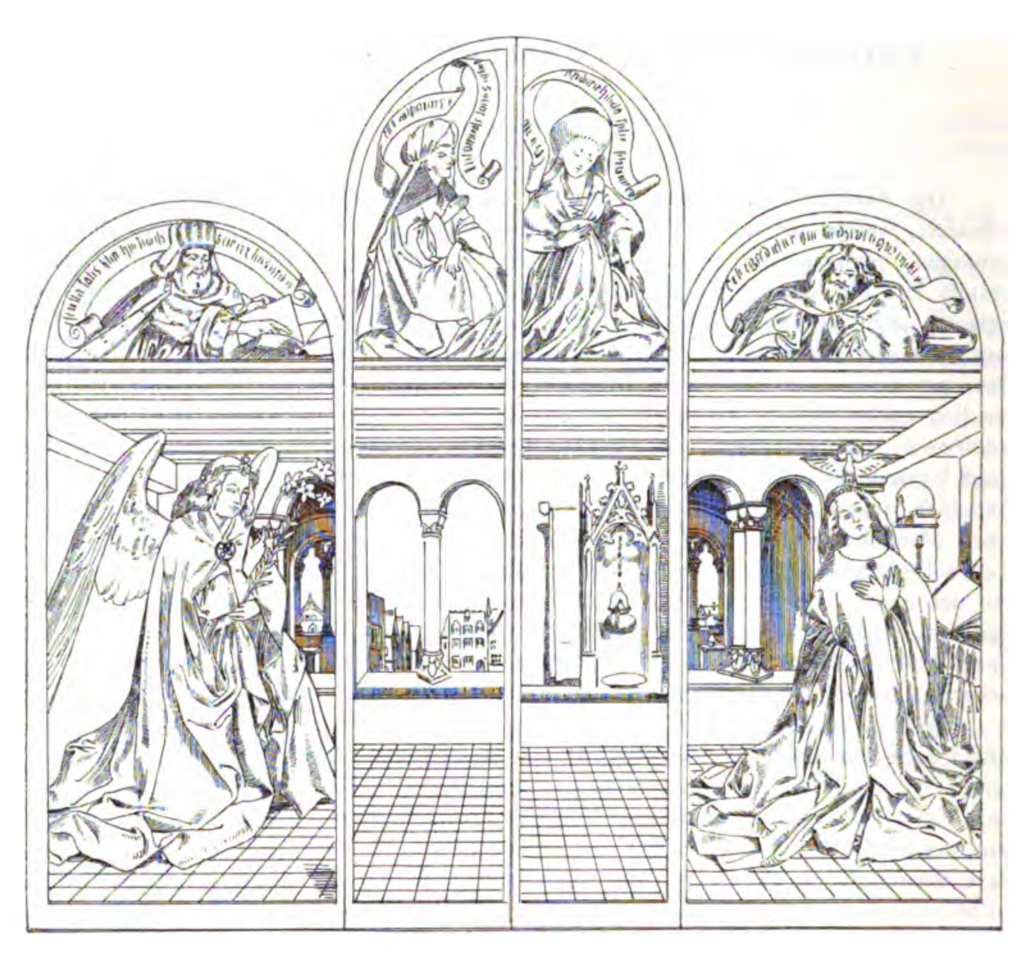
VON OTTO SEECK

Der Versuch, im Genter Altarwerk die Hände der beiden Meister zu unterscheiden, welche bei seiner Vollendung mitgewirkt haben, ist oft gemacht, aber nie gelungen; man fürchte nicht, dass wir ihn erneuern wollen. Wem die Aufgabe gestellt ist, ein fremdes angefangenes Gemälde abzuschliefsen, der wird naturgemäfs bestrebt sein, soweit möglich im Geiste seines Vorgängers weiter zu malen. Jan van Eyck war der Schüler seines Bruders gewesen und kannte folglich dessen Technik ganz genau; dass er das Geschick besafs, sie wenigstens in allen Äufserlichkeiten getreulich nachzuahmen, unterliegt keinem Zweifel. Seine Mitwirkung liefse sich also höchstens daran erkennen, dass einzelne Teile etwas schwächer sind als die anderen; doch Unterschiede dieser Art sind sehr schwer zu fassen, noch schwerer zu definieren, und wer steht uns dafür, dass nicht Hubert selbst während seiner letzten Krankheit noch Manches mit mattem Pinsel und erlöschender Kraft gemalt hat, und so hinter sich selbst zurückgeblieben ist. Aus stilistischen und ästhetischen Gründen den Anteil der beiden Brüder zu scheiden, bleibt also für alle Zeiten ein verzweifeltes Unternehmen, wohl aber finden sich dafür Anhaltspunkte in einzelnen Kleinigkeiten, die, eben weil sie Kleinigkeiten sind und für die Wirkung des Gemäldes kaum in Betracht kommen, bei den Kunstforschern bisher noch keine Beachtung gefunden haben.

Sich in Gedanken und Absichten eines verstorbenen Meisters hineinzudenken, pflegt dem Gelehrten sehr viel leichter zu sein als dem Künstler, und diesem um so schwerer, je schärfer ausgeprägt seine Individualität, je höher seine eigene Schöpferkraft ist. Ein Genie ist zur Ausführung fremder Ideen meist recht schlecht zu brauchen. Jan van Eyck war zwar bestrebt, dass dasjenige, was er der Arbeit seines toten Bruders hinzufügte, in Zeichnung und Malweise zu den früher abgeschlossenen Teilen nicht in disharmonischen Gegensatz trete; doch wird er gewiss nicht ängstlich gegrübelt haben, wie Hubert sich die Vollendung jeder Einzelheit vorgestellt haben möge, sondern er hat frischweg gemalt, was ihm selbst am schönsten und wirkungsvollsten erschien. Hat dies gleich einerseits den Vorteil gehabt, dass fast alle Teile des herrlichen Werkes von der gleichen unbefangenen Schaffensfreude Zeugnis ablegen, so musste es doch andererseits dazu führen, dass hin und wieder die späteren Zusätze dem von Hubert Gewollten nicht ganz entsprachen, und eben dies bietet uns das Mittel, um an den meisten Stellen die Arbeit jedes der beiden grofsen Brüder mit Sicherheit zu erkennen.

Den oberen Teil der Aufsenseite bildet bekanntlich eine Verkündigung, die sich zusammenhängend über vier Tafeln hinzieht. Die beiden äufseren, welche im Berliner Museum aufbewahrt werden, zeigen uns die Jungfrau und den Engel, die

inneren, jetzt in Brüssel befindlich, nur einen leeren Teil des Gemaches, in welchem die Handlung vor sich geht. Vergleicht man die Architektur dieser beiden Tafelpaare, wie sie unten nebeneinander abgebildet sind, so wird man finden, dass die Berliner Teile zwar wohl zu einander, aber nicht zu den Brüsseler passen. Zur Seite der Madonna wie des Engels sieht man nach der Mitte zu je ein Fenster, dessen eine Hälfte beide Mal durch den Rahmen abgeschnitten ist. Wer diese Tafeln malte,



Genter Altar.
Oberteil der Aufsenseite.

kann sich dazwischen nur den Mauerpfeiler gedacht haben, der die Lichtöffnungen von einander schied; vermutlich beabsichtigte er ihn durch das Bett der Jungfrau auszufüllen, das ja auf sehr vielen Verkündigungsgemälden im Hintergrunde sichtbar ist. Statt dessen enthält das eine Brüsseler Fragment noch ein drittes Fenster und zwar ist dieses so nahe an das neben dem Engel befindliche herangerückt, dass für den fehlenden Teil desselben, selbst wenn man den Raum des trennenden Rahmens mit in Betracht zieht, gar kein Platz mehr übrig bleibt. Auch sonst ist die Auf-

fassung der Architektur auf den beiden Tafelpaaren eine ganz verschiedene. Auf den Berliner Stücken befinden sich hinter den Figuren je zwei rundbogige Maueröffnungen, welche durch romanische Doppelsäulen getrennt sind; durch jene blickt man zunächst auf einen schmalen, längs der Rückwand des Zimmers hinlaufenden Korridor (Lobium), und über diesen hinüber auf die gotischen Fenster. Auf der einen Mitteltafel dagegen sehen wir zwar die gleiche Säule und die gleichen Rundbogen, doch dienen diese nicht als Vermittler zwischen dem inneren Gemach und den Fenstern, sondern sie öffnen sich direkt ins Freie hinaus. Dort ist also, wie die romanische Palastarchitektur dies häufig zeigt, die Aufsenmauer eine doppelte mit dazwischen liegendem Gang; hier ist sie einfach, ihre Dicke übersteigt nicht die bei jedem Privathause übliche. Und dieser Unterschied ist für die malerische Behandlung keineswegs gleichgültig. Die Wirkung ist darauf berechnet, dass sich von dem dunklen Hintergrunde die weifsgekleideten Gestalten in vollem Lichte kräftig abheben sollen. Sie sind daher fast ganz von vorn beleuchtet; ihre Schatten fallen nach hinten gegen die Fenster zu. Das ist wohl möglich, wenn diese, wie auf den Berliner Tafeln, tief im Korridor versteckt liegen, so dass sie nur sehr wenig Licht im Zimmer verbreiten — der Beschauer kann sich dann eben noch eine andere stärkere Lichtquelle denken, die sich etwa an dem Orte seines eigenen Standpunktes befindet —, nicht aber, wenn sich im Hintergrunde eine so weite Fensteröffnung aufthut, wie auf dem Brüsseler Fragment. Der Schöpfer der beiden äufseren Tafeln hat also mit kluger Absicht jene dicken Mauern und halb verborgenen Fenster gemalt, und derjenige, welcher die Mitteltafeln hinzufügte, hat jene Absicht nicht verstanden. Dass diese Teile von verschiedenen Künstlern sind, kann danach keinem Zweifel unterliegen.

Der Gedanke, dass Jan die Berliner Tafeln gemalt habe und die Brüsseler von Schülerhand hinzugefügt seien, ist ausgeschlossen. Denn da das ganze Werk unter seinen Augen vollendet wurde, so hätten auch die Gehülfen nicht über die von ihrem Meister beabsichtigte Architektur im Zweifel sein können. Mithin ist der Beweis erbracht, dass die Maria und der Engel von einem Manne geschaffen sind, der für die weitere Fortführung seines Werkes keine Direktiven mehr geben konnte, d. h. von Hubert.

Herrn Dr. von Tschudi verdanke ich die Bemerkung, dass auch die Innenseiten der Brüsseler Tafeln in einem nicht minder auffälligen Missverhältnis zu den angrenzenden Bildern stehen. Auf der oberen Hälfte des Altars ist sowohl die Mitte als auch die ihr zunächst befindlichen Teile der Flügel — die singenden und spielenden Engel, auf deren Rückseite sich die Berliner Stücke der Verkündigung befinden — so gemalt, als wenn sich der Beschauer etwa auf gleicher Höhe mit den dargestellten Figuren befinde. Der Fufsboden ist daher ganz in der Weise sichtbar, wie er sich demjenigen, welcher darauf steht, zeigen muss. Dagegen sind Adam und Eva, obgleich sie sich unmittelbar an die beiden Engelgruppen anschliefsen sollten, von unten gesehen, so dass der Boden und der weiter zurückstehende Fufs des ersteren dem Auge entrückt sind. Beide Seiten der Brüsseler Tafeln sind also von einem anderen Meister, als dem die übrigen Teile der oberen Bilderreihe angehören.

Ein ähnlicher Beweis lässt sich auch für die Innenbilder der unteren Reihe führen. Auf den Tafeln der Einsiedler und der Pilger zeigt die Landschaft eine reiche südliche Vegetation; Orangenbäume wechseln mit Cypressen, Palmen und Pinien. Hinter den Richtern und den Streitern Christi dagegen erblickt man nur Buchen, Pappeln und Tannen und weit im Hintergrunde schneebedeckte Berge. Offenbar soll dadurch der Gegensatz des Südens und des Nordens bezeichnet werden. Der Maler

will eben ausdrücken, dass die Schaaren von beiden Enden der Erde zur Anbetung des Lammes herbeiströmen. Wenn ferner in die Richtung, aus welcher die Einsiedler herkommen, ein Schwarm wilder Gänse hinfliegt, so deutet auch dieses an, dass als Ausgangspunkt der frommen Greise der ferne Süden gedacht ist, wo ja auch Antonius und Pachomius, Magdalena und Maria von Egypten thatsächlich ihre Heimat hatten. Wäre die Landschaft des Mittelbildes von demselben Meister, auf welchen die Flügel zurückgehen, so müsste man erwarten, dass sich auch hier derselbe Gegensatz der Vegetation auf den beiden Seiten durchgeführt zeige. Statt dessen sehen wir auf der linken nördlichen Seite Palmen und Cypressen, auf der rechten südlichen vorzugsweise nordische Pflanzen. Auch hier ist also die Anschauung, von welcher der Maler der Flügelbilder ausgegangen war, seinem Fortsetzer fremd geblieben.

Die Linien der Landschaft setzen sich von der Tafel der gerechten Richter zu der der Streiter Christi, von der Tafel der Einsiedler zu der der Pilger ununterbrochen fort. Ohne Zweifel war der ursprüngliche Plan, sie ebenso auch über das Mittelstück hinzuleiten, so dass der gesammte Hintergrund ein zusammenhängendes Landschaftsbild gewährt hätte; doch dies ist nicht zur Ausführung gekommen. Wo sich von den Streitern Christi her ein Schneegebirge in die Anbetung des Lammes hineinziehen müsste, da erblicken wir statt dessen eine hochgetürmte Stadt; der schroffe Felsabsturz der Einsiedlertafel geht unvermittelt in ein sanft geneigtes Gelände über. Auch der Himmel ist verschieden: auf den vier Flügeln von leichten Ballenwölkchen durchzogen, auf dem Mittelbilde vollkommen klar und wolkenlos; dort einen recht ansehnlichen Teil der Tafeln füllend, hier auf einen engeren Raum beschränkt, während der Horizont höher hinaufgerückt ist.

Unter den halbverdeckten Gesichtern, die auf der rechten Seite des Mittelbildes aus der Menge der Anbetenden auftauchen, finden sich mehrere, welche von der Einsiedlertafel kopiert sind. Dies würde für die Urheberschaft noch nichts beweisen; da jene Köpfe ja nur als Masse wirken sollten und auf den einzelnen wenig ankam, könnte sich auch Hubert selbst in dieser Weise die Arbeit erleichtert haben. Wohl aber zeigt es, dass jenes Flügelbild früher gemalt sein muss, als die Anbetung des Lammes, und unterstützt also den oben gegebenen Beweis. Noch schlagender ist das Folgende. Gleichfalls auf der rechten Seite ist ein unbärtiger Kopf mit hermelinbesetzter Mütze sichtbar, der dem unbefleckten Lamm und dem Brunnen des lebenden Wassers vollständig den Rücken wendet. Dass dies ungehörig ist, bedarf keiner Worte; es erklärt sich allein daraus, dass jener Kopf den des vordersten unter den gerechten Richtern nur mit veränderter Mütze wiederholt. Der Kopist konnte das Gesicht nicht auf die andere Seite drehen, ohne auch den Lichtfall zu ändern; hierzu aber hätte eine Kopie nicht genügt, sondern er hätte eine neue Studie nach der Natur machen müssen. Um sich diese zu sparen, hat er den Kopf in einer Stellung gemalt, die wohl auf der linken Seite des Altarbildes, wo sich die gerechten Richter befinden, nicht aber auf der rechten angemessen ist.

Auch noch in anderer Beziehung interessiert uns dieser Kopf. Die ganze Komposition ist in diesem Teil des Altars so angeordnet, dass links vom Lebensbrunnen sich die weltlichen Vertreter des Gottesreiches, rechts die geistlichen befinden: wie aber kommt ein Mann mit einer Pelzmütze, welche doch unzweifelhaft nur mit weltlicher Tracht zu vereinigen ist, unter die Päpste, Bischöfe und Mönche hinein? Demjenigen, der diesen Kopf malte und mit ihm noch ein paar andere, welche in der gleichen Art aus ihrer geistlichen Umgebung herausfallen, war also das ganze

Prinzip der Anordnung unbekannt;[1]) folglich kann es nicht Hubert gewesen sein, der jenes Prinzip selbst aufgestellt hatte.

Auf den Flügeln und auf der linken Seite des Mittelbildes ist dasselbe vollständig durchgeführt; auch rechts entsprechen ihm die Gestalten des ersten Vordergrundes; nur in dem Gewühl von Köpfen, das sich hinter ihnen erhebt, finden sich Abweichungen davon. Im Hintergrunde endlich macht sich ein ganz anderes Einteilungsprinzip geltend: hier scheiden sich die Gruppen nicht mehr nach Ständen, sondern nach Geschlechtern, ein Gedanke, der dem Maler der Flügelbilder fern gelegen hat; denn auf der Einsiedlertafel sind ja zwei weibliche Heilige mitten unter die Männer gestellt. Wir kommen also zu dem Ergebnis, dass Hubert die Flügel und die linke Gruppe des Mittelbildes ganz, von der rechten wenigstens die vordersten Personen gemalt hat, und dass von seinem Bruder der Hintergrund samt der Landschaft hinzugefügt ist. Auch der oft bemerkte Umstand, dass der Brunnen vorn eine andere Perspektive zeigt, als der Altar hinten, findet auf diese Weise wohl seine passendste Erklärung.

Dies Resultat widerstreitet namentlich in einer Beziehung der herrschenden Ansicht. Man weifs, dass Jan vor der Vollendung des Genter Altars in Portugal gewesen war; man hält sich daher für berechtigt, die Landschaft der Einsiedler- und Pilgertafel, deren Orangen, Palmen und Cypressen genaue Kenntnis und scharfe Beobachtung der südlichen Vegetation verraten, auf ihn zurückzuführen. Wir würden diesen Schluss unbedingt für bindend halten, wenn sich nachweisen liefse, dass der ältere Bruder nicht im Süden gewesen sei. Doch wir wissen von seinem Leben nicht viel mehr als das Todesjahr; wohl aber wissen wir, dass von den Niederlanden aus sehr häufig grofse Pilgerzüge nach Rom gingen, und dass auch zahlreiche Maler des Nordens, wie Roger van der Weyden, Justus von Gent, Hans Memling,[2]) jenseit der Alpen ihre Kunst ausgeübt haben. Dass auch Hubert einmal nach Italien gekommen ist, ist also nach den Sitten seiner Zeit und Heimat nicht nur möglich, sondern sogar recht wahrscheinlich.

Wenden wir uns nun wieder der Aufsenseite des Altars zu, so stofsen wir bei dem Stifterbildnis auf eine eigentümliche Erscheinung. Der Kragen zeigt dort, wo er den Hals berührt, in äufserst feiner und charakteristischer Ausführung die flaumartig weiche Struktur des kostbaren Zobelpelzwerks; dagegen verläuft dasselbe nach aufsen hin in rohen, nichts weniger als naturgetreuen Zacken, die flüchtig mit schwarzer Farbe hingestrichen sind. Zwar aus einiger Entfernung wird man dies kaum bemerken; doch dass die Wirkung der Malerei auf einen weiteren Abstand berechnet wird, ist zwar bei Frans Hals und Rembrandt ganz gewöhnlich, aber bei

---

[1]) Dass Jan van Eyck eine so einfache und der ganzen Kunst des Mittelalters geläufige Einteilung nicht verstanden hat, ist allerdings auffällig. Es erklärt sich wohl daraus, dass die Jünger Christi, welche an der Spitze der rechten Gruppe knien, nicht mit der charakteristischen geistlichen Tracht bekleidet sind. Da sie auch nicht ihre gewöhnlichen Attribute (Schlüssel, Schwert, Adler u. s. w.) führen, konnte man sich leicht über ihre Bedeutung täuschen, und wer sie für Laien hielt, konnte dann freilich kein Bedenken tragen, der hinter ihnen befindlichen Menge auch Männer mit Pelzmützen hinzuzufügen.

[2]) Für diesen liefern die Bildnisse der Familie Sforza den Beweis, welche sich, offenbar nach der Natur gemalt, auf der Brüsseler Kreuzigung befinden. Auch das Porträt des Nicolo Strozzi, das gleichfalls im Brüsseler Museum (No. 34) hängt, liefse sich anführen, wenn dieser nicht selbst in den Niederlanden gewesen wäre.

den Brüdern van Eyck, ja in der ganzen altniederländischen Schule vollkommen unerhört. Auch das Porträt, von dem wir reden, zeigt sonst keine Spur einer derartigen künstlerischen Absicht; an den Händen ist jedes Hautfältchen, im Gesicht jede einzelne Stoppel des unrasierten Bartes mit minutiöser Sorgfalt nachgebildet. Jener flüchtig dekorativ behandelte Pelzkragen steht mit dieser Art der feinsten Kleinmalerei in so handgreiflichem Widerspruche, dass wir ihn nothwendig als unvollendet betrachten müssen. Ist dies aber richtig, so gewährt es den sicheren Beweis, dass das Bildnis des Jodocus Vyd von Hubert herrührt. Denn Jan war durchaus in der Lage, was er begonnen hatte, auch zu vollenden; sein Bruder, der über der Arbeit an dem Bilde gestorben war, nicht.

Schon oben haben wir gesehen, dass dieser, als er die Verkündigung malte, die beiden Tafeln, welche aufser den Sibyllen nur gleichgültige Architekturteile enthalten sollten, zunächst bei Seite liefs, um sie erst unmittelbar vor dem Abschluss des ganzen Werkes auszufüllen. Es liegt ja auch in der Natur der Sache, dass der Maler sich zuerst an diejenigen Teile seiner Arbeit macht, welche ihm Interesse und Begeisterung einflöfsen, und die Hinzufügung des Nebensächlichen bis zuletzt verspart. Die uninteressantesten Tafeln des ganzen Altars sind neben jenen Füllstücken der Verkündigung ohne Zweifel die Statüen der beiden Johannes, vor welchen der Stifter und seine Gattin knieen. Es lässt sich daher mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass auch diese erst nach dem Tode Huberts entstanden sind.

Als sichere Werke des älteren Bruders dürfen wir also betrachten: auf der Innenseite die fünf mittleren Tafeln der oberen Reihe; in der unteren die Tafeln der gerechten Richter, der Streiter Christi, der Einsiedler und der Pilger und von der Anbetung des Lammes die Gestalten des Vordergrundes; auf der Aufsenseite das Bildnis des Jodocus Vyd und die in Berlin befindlichen Tafeln der Verkündigung. Dem Jan gehören sicher die beiden Brüsseler Tafeln und der Hintergrund in der Anbetung des Lammes, wahrscheinlich auch die beiden Johannesstatuen; hiermit aber dürfte sein Anteil an dem Altarwerke auch erschöpft sein. Denn es steht urkundlich fest, dass er nicht vor dem Jahre 1430 daran zu arbeiten begonnen hat, und am 6. Mai 1432 war alles vollendet. In zwei Jahren aber kann Jan bei der sehr sorgfältigen und langsamen Art der Technik, die ihm eigen ist, nicht viel mehr fertig gebracht haben, als die angegebenen Tafeln. Ist doch die Fläche derselben beinahe ebenso grofs, wie die all seiner anderen erhaltenen Gemälde zusammengenommen, und wenn auch die vier Bilder der äufseren Seite, welche er dem Werke seines Bruders hinzufügen musste, ziemlich schnell hingestrichen sein mögen, so erforderten dafür Adam und Eva und die Anbetung des Lammes um so mehr feines Detailstudium und minutiöse Ausführung.

Man hat bisher die unbezeichneten Gemälde, welche mit dem Genter Altar auffallende Verwandschaft zeigten, meist dem Jan van Eyck zugewiesen. Wir sehen jetzt, dass dies irrig ist, da fast alle mafsgebenden Teile des grofsen Werkes vielmehr von Hubert herrühren. Hoffentlich führt die hier versuchte Unterscheidung dessen, was mit Sicherheit, was mit Wahrscheinlichkeit oder auch nur vermutungsweise jedem der beiden Brüder von ihrer gemeinsamen Arbeit zuzuschreiben ist, endlich dazu, dass durch den Vergleich auch andere Bilder Huberts nachgewiesen werden. Vielleicht gelingt es so, die Entwicklung eines der gröfsten Meister aller Zeiten, von der wir bis jetzt in dem Genter Altar leider nur den Abschluss kennen, auch in einigen ihrer früheren Phasen festzustellen, was für die Kunstgeschichte ein hoher Gewinn wäre.

AUS DEN KIRCHENSCHÄTZEN S. NICOLO IN BARI UND DER SANTA CASA IN LORETO

VON JULIUS LESSING

Bei der grofsen Seltenheit italienischer mittelalterlicher Arbeiten in Edelmetall, möchte ich an dieser Stelle auf zwei Kirchenschätze hinweisen, über deren Inhalt ich bisher keine Aufzeichnungen gefunden habe.

S. Nicolo in Bari ist verschiedentlich publiziert worden; der vom König Roger 1139 gestiftete Überbau des Altars und der Bischofsstuhl sind bei Schulz (Unteritalien) abgebildet und beschrieben. In der Krypta der Kirche befindet sich ein silberner Aufbau über dem Reliquienschrein des hl. Nicolaus, der 1319 gestiftet und 1684 renoviert sein soll. Die jetzt vorhandene Dekoration enthält jedenfalls nichts mehr von dem ursprünglichen mittelalterlichen Schmuck, sondern nur Arbeiten von 1684. Schwere Silberplatten je von dem Umfange eines grofsen Tischblattes umgeben den altarartigen Aufbau im Sockel und in dem darübergespannten Gewölbe, breite dekorative Arbeiten mit Ornamenten und Figuren ohne künstlerisches Interesse. Die anstofsenden Pfeiler und Gewölbe sind ebenfalls mit Silber ausgeschlagen, und zwar mit Platten, die einzeln gestiftet und hier lediglich nach ihrer Gröfse zusammengenagelt sind, unter diesen befinden sich unter ganz handwerksmäfsigem Gut einzelne Platten des XVI Jahrhunderts von mittlerem Wert.

Im Erdgeschoss der Kirche befindet sich neben der Sakristei eine schlecht verwahrte Schatzkammer, die ich (einen Tag vor Ostern dieses Jahres) voll Gerümpel fand, das zum Ausputz der Kirche diente. Hier stehen in unverschlossenen Glasschränken einige Dutzend ältere Kirchengeräte, darunter das schönste Stück rein gotischer Arbeit, dem ich in Italien begegnet bin. Es ist dies ein länglicher Reliquienschrein von vergoldetem Silber, aus dem Anfang des XV Jahrhunderts. Derselbe ist etwa 50 cm lang und in seiner Turmspitze etwa 60 cm hoch. Der Kasten ist in Kapellenform, an den Langseiten mit je drei, an den Schmalseiten mit je einer Bogenstellung, der breit ausladende Sockel wird von vier kauernden Löwen getragen. Das Dach ist steil ansteigend, in der Mitte trägt es einen Turm mit festem Sockel und schlank aufsteigender durchbrochener Spitze. In dem freien Baldachin des Turmes steht eine Figur der Madonna von höchstem Liebreiz. Die Bogenstellungen der Wände sind fensterartig mit Mafswerk ausgebildet; in den mittleren Feldern der Langseiten und in denen der Schmalseiten sind diese Fenster mit Silberplatten gefüllt, welche in durchsichtigem Email auf Reliefgrund stehende Figuren von Heiligen enthalten, ganz vorzüglich gezeichnet und in die engen Räume hineinkomponiert. Mit eben solcher Arbeit sind die Felder des Turmsockels und die Felder des unteren Sockels ge-

zum Kuss und zum Geldopfer dargereicht wird. Diese Fassung umhüllt die untere Seite der Schale und ist so einfach und vornehm in der Komposition, wie die antik-römischen Gefäfse aus dem Funde von Bernay. Ohne jegliches Ornament zeigt sie in flachem Relief in streng geschlossener Komposition den Englischen Grufs und die Anbetung; die zwei kurzen Bügel sind mit Engelsköpfen versehen.

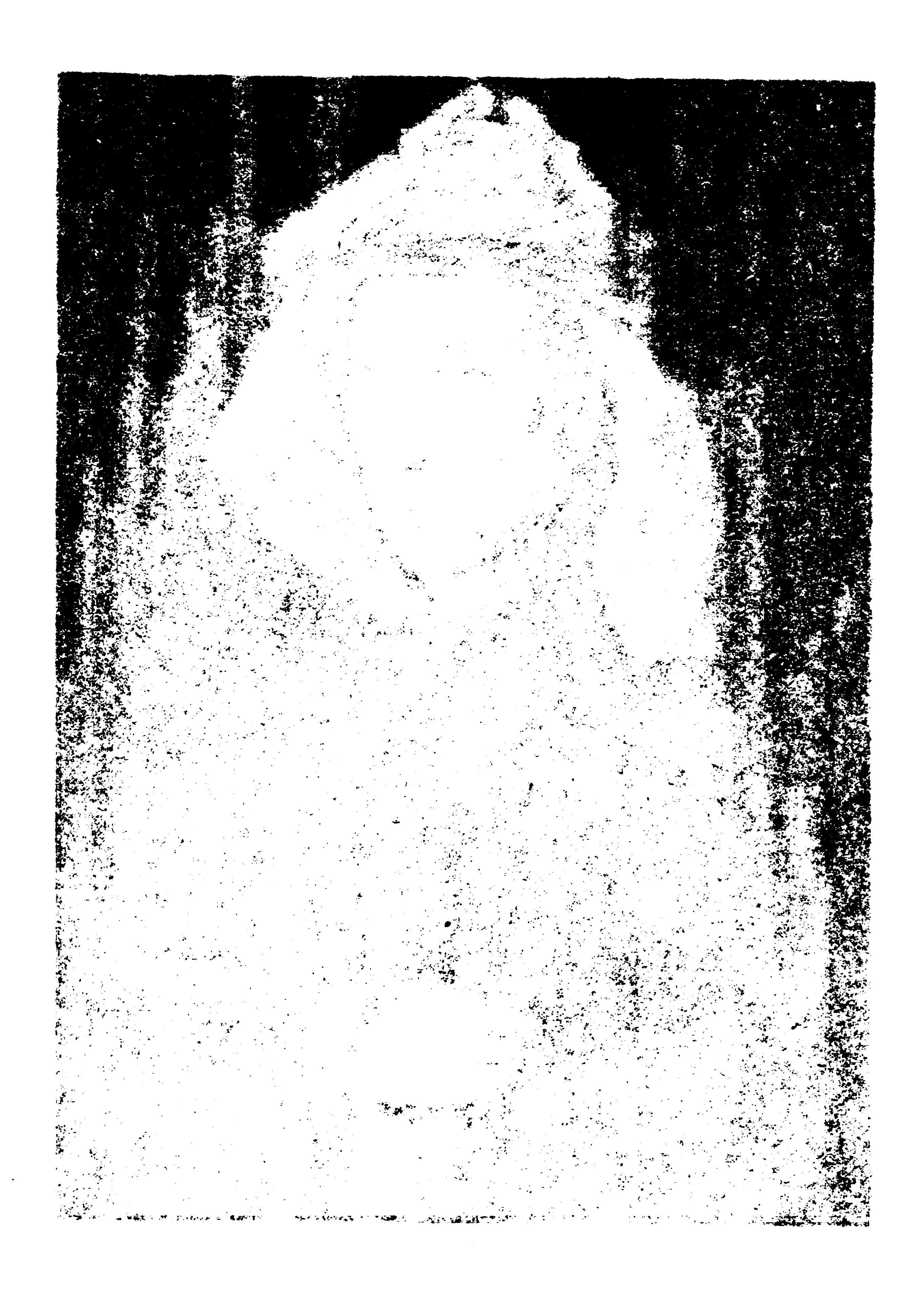
Ich bemerke, dass ich diese Notizen in Loreto 1885 genommen habe und dass seitdem ein Einbruch den Schatz beraubt hat. Welche Stücke davon betroffen sind, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Der Schatz ist reich an grofsen massiven Stücken moderner Arbeit, welche hoffentlich die Raublust von den wenigen älteren Stücken abgelenkt haben werden.

DIE MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER VON JAN VAN EYCK

VON HUGO V. TSCHUDI

Es sind kaum zwei Jahre her, seit es mir vergönnt war, unseren Lesern in dem nebenstehenden Arnolfini-Porträt des Jan van Eyck einen Zuwachs nicht nur zu der nach dieser Richtung unvergleichlichen Berliner Sammlung, sondern auch zur Zahl der bisher bekannten Werke des Hauptmeisters der altflandrischen Malerei vorzuführen. Mittlerweile hat der unergründliche Reichtum Englands an altem Kunstbesitz unserer Galerie zwei weitere Bilder desselben Malers abgegeben. Das eine freilich nur ein Bruchstück einer gröfseren Tafel. Auf Goldgrund steht das Brustbild des Erlösers, im Profil nach links; das feine Haar, unter dem der Umriss des Ohres hervorschimmert, wallt bis zur Schulter herab; das gesunde aber keineswegs vornehme Antlitz mit der dicken Nase, den aufgeworfenen Lippen, den wulstigen Lidern ist von höchster Zartheit der Modellierung. Unter dem roten Mantel hebt sich die nur zum Teil sichtbare Hand zum Segnen. Herr Dr. Bode hat den interessanten Nachweis geliefert,[1]) dass dieses Profil die Züge einer Vera ikon wiedergiebt, die in einen Smaragd geschnitten, seit alter Zeit sich in Konstantinopel befand und erst vom Sultan Bajazid II dem Papst Innocenz VIII geschenkt worden war, von der sich aber wahrscheinlich schon frühe Nachbildungen ins Abendland verbreitet hatten. Zur Ergänzung des Fragmentes wird eine oberitalienische Plakette herangezogen, die neben einem ähnlich gestalteten Christus das Brustbild der mit gefalteten Händen ihrem Sohne zugewandten Maria zeigt und sich durch die nordischen Gesichtstypen wie eine freie Nachbildung nach diesem oder einem flandrischen Gemälde ähnlichen Schlages giebt.

[1]) Zeitschr. f. christl. Kunst I, 347 fg. mit Abb.



[illegible] Meister dargereicht wird. Diese [illegible] enthält die untere [illegible] so einfach und [illegible] in der Komposition, wie die [illegible] aus dem Funde von Bernay. [illegible] jegliches Ornament [illegible] in streng geschlossener Komposition den Englischen Gruss [illegible] die zwei kurzen Flügel sind mit Engelsköpfen versehen.

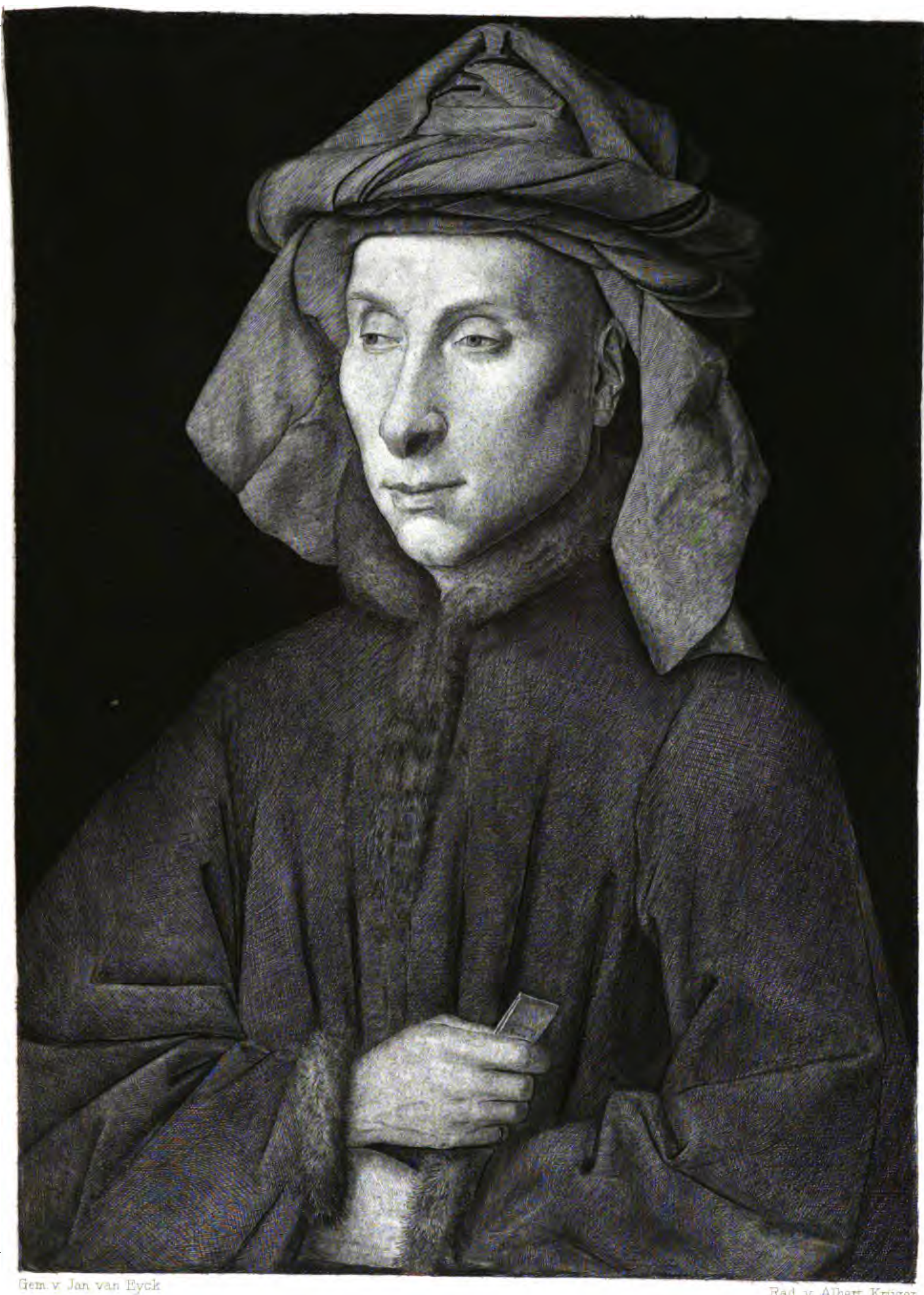
[illegible] diese Notizen im [illegible] 1885 genommen habe und das [illegible] bekannt hat. Welche Stücke davon betroffen sind, [illegible] gekommen. Der Schatz ist reich an grossen massi- [illegible] hoffentlich die Raublust von der wenigen [illegible].

[illegible] KARTHÄUSER VON JAN VAN EYCK

[illegible]

[illegible] seit es mir vergönnt war [illegible] Lesern in [illegible] Jan van Eyck [illegible] Zuwachs nicht [illegible] Besitz [illegible] Sammlung, sondern [illegible] meisters der altniederländischen Malerei vor [illegible] Bilder des [illegible] Malers [illegible]. Das eine [illegible] Gebet [illegible] das Brust [illegible] Umriss [illegible] Schmuck [illegible] keine [illegible] den [illegible] Mantel [illegible] Dr. Bode hat den intere- [illegible] Nachweis [illegible] dieses [illegible] VIII [illegible]

[illegible]



Gem. v. Jan van Eyck

Rad. v. Albert Krüger

Das zweite Bild aber, das im Sommer 1888 auf einer Londoner Auktion erstanden wurde, ist eine Madonnendarstellung, die dem Besten was Jan van Eyck geschaffen, an die Seite zu stellen ist.[1]) Die Erwerbung dieses Bildchens bedeutet indess keine Entdeckung für die Kunstgeschichte. Es gehört nicht zur Zahl jener Werke, die, durch eine der Vermögensverschiebungen, denen auch englischer Reichtum nicht immer zu widerstehen vermag, aus der Verlorenheit des Privatbesitzes an die Oberfläche des Kunsthandels getrieben, erst bei ihrem Übergang in eine öffentliche Sammlung wie den Geniefsenden, so auch der Wissenschaft wiedergewonnen werden. Im Gegenteil, wo von den Arbeiten Jan van Eycks gesprochen wird, findet auch die Madonna von Burleigh House, dem Landsitz des Marquis of Exeter, ihren Platz.[2]) Zwar haben von Allen, die sie erwähnen, nur Wenige das Bild gesehen, aber diese Wenigen widmen ihm Worte aufrichtiger, ja enthusiastischer Bewunderung. Der eingehenden Schilderung gegenüber, die dasselbe in der kunsthistorischen Litteratur schon gefunden, möchte es überflüssig erscheinen, sich hier abermals der undankbaren Aufgabe einer Beschreibung zu unterziehen, um so mehr, als die S. 160 beigegebene Heliographie wohl geeignet ist, wenigstens das Gegenständliche des Werkes zur Anschauung zu bringen. Indess wird doch die Abbildung dem mannigfachen Detail, namentlich des Hintergrundes, keineswegs gerecht, während jene Beschreibungen unter dem Umstande leiden, dass sie wohl nur nach flüchtigen Notizen und aus einer nicht mehr ganz lebendigen Erinnerung niedergeschrieben wurden.

Und noch etwas kommt hinzu. Es giebt Bilder, denen gegenüber jeder Versuch, mit Worten eine Vorstellung von ihnen zu wecken, ohnmächtig bleibt. Bilder, in denen das Interesse am Gegenständlichen völlig von dem künstlerischen Gehalt aufgezehrt wird, in denen das Was des Dargestellten gänzlich hinter dem Wie der Ausführung zurücktritt. Den Wohllaut der Linie, das schimmernde Kolorit, den Duft der Tonmalerei in knappe Worte zu fassen, wird immer ein vergebliches Bemühen bleiben. Hier bilden die allgemeinen Ausdrücke des subjektiven Empfindens ein dürftiges Auskunftsmittel, aus denen der Leser immer willkürlich, aber je nach dem Grad seiner künstlerischen Bildung mit mehr oder weniger Richtigkeit auf den objektiven Bestand zurückschliefsen kann.

Ganz anders steht es um die Werke der naiven Fabulierer in der Malerei, die scheinbar ohne viel künstlerische Auswahl die bunte Welt der Erscheinung in ihrem reichen Detail schildern. Diese Bilder wirken zunächst wie die Wirklichkeit selbst durch die Bedeutung ihres Inhaltes und durch das Vielerlei der gleichwertig nebeneinander geordneten Dinge. Die treue Wiedergabe aber alles dessen, was das naive Auge von der Aufsenwelt erblickt, sei es, dass jede Gewölbrippe und jeder Säulenknauf der gotischen Kirchenhalle, oder das trauliche Wohngemach mit dem blinkenden Messinggeschirr, oder Baum und Strauch der weitgestreckten Landschaft in ihrer Besonderheit festgehalten werden, bedeutet hier schon ein wesentliches Stimmungselement, ganz abgesehen von den spezifisch künstlerischen Momenten der Komposition, des Kolorits, der Beleuchtung. Hierauf beruht offenbar der merkwürdige Reiz, den Gemälde dieser Art auf Künstler wie Liebhaber der verschiedensten ästhetischen Observanz und ebenso auf den grofsen Trofs des Publikums ausüben, das

[1]) Eichenholz, 0,195 h., 0,135 br. Von tadelloser Erhaltung.

[2]) Waagen, Art Treasures III, 406. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der altniederl. Malerei, D. A. S. 102 fg.. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck II, 179. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei II, 21. Etc.

ohne jede vorgefasste Meinung vor die Kunstwerke tritt und ein um so höheres Gefallen findet, je unpräparierter ihm die Natur darin geboten wird. Dieses Stimmungselement, das in der Vielheit der Erscheinungen und deren subtilen Darstellung liegt, ist an und für sich kein malerisches. Da es seinen vollen Zauber erst im Nacheinander der eingehenden Betrachtung entfaltet, ist es sogar entschieden unmalerisch. Und darum wird es solchen Bildern gegenüber einer gewissenhaft nacherzählenden Feder nicht ganz unmöglich sein, etwas von ihrem besonderen Stimmungsgehalt nicht als subjektiven Eindruck wiederzugeben, sondern ganz unmittelbar zu erzeugen.

Unser Gemälde ist eine jener Votivtafeln, wie sie, vom Genter Altarwerk abgesehen, eine etwas selbstgefällige Frömmigkeit zu wiederholten Malen bei Jan van Eyck bestellt hat. Eine Huldigung, mehr noch als an die himmlische Fürsprecherin Maria an das Kind auf ihrem Arm, wobei sich der kniende Stifter den Lohn durch den von dem Jesusknäblein gespendeten Segen gewissermafsen garantieren lässt. Der formale Zusammenhang dieser Scenen mit einer der ältesten christlichen Darstellungen, der Anbetung der Könige, ist nicht zu verkennen. Aber aus einer historischen Darstellung ist ein Tendenzbild geworden. Es mochte für ein gläubiges Gemüt überaus beruhigend wirken, sich schon bei Lebzeiten, wenn auch nur in effigie, unter die heilige Gesellschaft aufgenommen zu sehen.

Am meisten gewann aber auf alle Fälle der Künstler durch diese Verbindung von Dies- und Jenseits. Sie bot ihm die Gelegenheit, neben die Idealtypen der himmlischen Personen in den Charakterköpfen der geistlichen oder weltlichen Würdenträger Bildnisse von unmittelbarster Lebenswahrheit zu setzen. Vor Allem steht er aber bei der Schilderung der Lokalität, in der sich die Zeremonie vollzieht, auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Auf der Tafel des Kanonikus van der Paele in der Akademie zu Brügge wie auf dem Dresdener Altärchen ist es das weite Schiff eines romanischen Kirchenbaues; eine romanische mit Rundbogen auf eine tiefe Landschaft sich öffnende Halle bei der Präsentation des Kanzlers Rollin im Louvre. Mit dieser letzteren am nächsten verwandt in Anordnung und malerischer Absicht ist das neuerworbene Bildchen der Berliner Galerie.

Der Schauplatz der Handlung ist hier ein Hallenbau, für den man bei der flandrischen Architektur wohl vergeblich nach einem Vorbild suchen möchte. Man meint, es müsste durch die geöffneten Arkaden, in welche die beiden sichtbaren Wände aufgelöst sind, das tiefe Blau eines südlichen Himmels hereinblicken. Italienische Loggien wie diejenige des Orcagna oder der Bigallo zu Florenz, die Loggia dei Nobili zu Siena kommen uns zunächst in den Sinn. Auch diese lehnt sich, wie die Lichtführung erkennen lässt, mit zwei Seiten an die massiven Mauern eines anderen Bauwerkes an, nur strebt sie, dem Schwung der gotischen Thürbogen entsprechend, höher hinan, so dass über den Arkaden noch Platz für eine Fensterreihe ist: ein rundes Fenster zwischen den Spitzbogen, zwei viereckige über den Arkaden des Hintergrundes. Ein schmaler Rand bunten Glases umsäumt die Butzenscheiben und die bleigefassten Rauten. Eine Säule aus dunklem, grün geäderten Marmor mit Bandkapitäl stützt die Rundbogen. Die Darstellung des skulptierten Pfeilerknaufes ist wohl kaum entzifferbar, und auch der Heilige, der von seinem Postament zwischen den Thorbogen in die Lande hinausschaut, muss ungetauft bleiben. Nach dem just noch sichtbaren Spitzbart könnte er Paulus sein, aber die in sprechender Gebärde erhobene Rechte sagt doch gerade hier zu wenig. Immerhin ist das heilige Männchen, eine so bescheidene Stelle es auch einnimmt, das einzige Abzeichen, das die Halle, in der sich das holde Wunder begiebt, als kirchlichen Repräsentations-

raum erkennen lässt. Beiläufig bemerkt, liefert es auch einen neuen Beweis für die Farblosigkeit der damaligen Steinskulptur, sofern sie in den Rahmen der Architektur mit einbezogen wurde.

Von der Decke des hohen Raumes schwebt ein Baldachin, in Form eines umgekehrten Trichters herab. Er ist aus spinnwebzarter Gaze gebildet, die das dahinterliegende Fenster und die Wand kaum verschleiert und trägt einen Kranz schwarz-weifs-roter Franzen. Unter diesen schmucklosen Baldachin ist nun die Mutter Gottes getreten; sie selbst schlicht und einfach und ohne königlichen Schmuck.

Das glatt gescheitelte Haar ist hinter die Ohren gestrichen, so dass es den schlanken Hals frei lässt und erst auf den Schultern sich in ungehemmter Lockenfülle ausbreitet. Über der hohen Stirn wird es von einem perlenbesetzten Band umschlossen, das am Scheitel eine Rosette trägt. Das tiefblaue, unten und an den Ärmeln hermelinverbrämte Gewand ist von einem gelbgesäumten Mantel in leuchtendem Zinnober bedeckt. Vorn durch zwei Agraffen festgehalten, fällt es nicht frei von den Schultern herab, sondern wird nochmals unter den Ellenbogen aufgerafft und bietet so Gelegenheit zu reichen, aber sich ganz ungezwungen entwickelnden Faltenmotiven. Das Haupt demütig geneigt, gesenkten Blickes, den Oberkörper leicht zurückgelehnt, steht Maria nur um des Kindes willen da, das sie mit beiden Händen vor sich hält. Ihr mag auch diese Nacktheit göttlich erscheinen, die nur an gebrechlichstes Menschendasein erinnert. Ein embryonenhafter Körper mit angeschwelltem Leib und dünnen armseligen Gliedmafsen, auf dem kurzen Hals ein kleines Köpfchen, dessen Blondhaar in spärlichen Borsten absteht. Aber aus diesem reizlosen Kindergesicht leuchten ein Paar muntere, beinahe stechende Augen von intelligentem Ausdruck, die das Knäblein seiner Aufgabe ganz gewachsen zeigen. In der Linken hält es die krystallene Weltkugel, indess die Rechte segnend erhoben ist, denn von der anderen Seite sind der heilsbedürftige Stifter und seine Schutzpatronin genaht. Sie haben kaum die Halle betreten, so ist der weifsgekleidete Mönch anbetend auf die Knie gesunken, während die hl. Barbara noch auf der Schwelle des Thorbogens, über welche die Schleppe ihres Gewandes herabhängt, Halt gemacht hat. Sie ist eine freundliche Erscheinung, mit hübschem, aber unbedeutenden Gesichtchen, trotz der lebhaften dunklen Augen. Das Rotblond ihrer Haare mit den gelben Lichtern auf den Strähnenwellen ist aus demselben Topf gemalt wie bei der Madonna. Unter dem olivengrünen Mantel, den am Halsausschnitt zwei durch ein zierliches Kettchen verbundene Agraffen zusammenhalten, sieht man das purpurfarbene von einem Gürtel umschlossene Gewand, dessen unteren Rand weifses Pelzwerk verbrämt. Mit der Linken fasst sie ihr Attribut, ein vom Boden aufsteigendes Miniaturbauwerk, eine Art Festungsturm mit doppeltem Zinnenkranz und gotischem Helm, dessen Krabben und Rosette pastose gelbe Lichter aufgesetzt sind; von den vier Fenstern ist eines zugemauert, so dass nur drei Öffnungen übrig bleiben, als mittelalterlich symbolischer Hinweis auf die Dreifaltigkeit. Die Rechte aber, die einen Palmenzweig hält, hat Barbara huldvoll auf die Schulter ihres Schützlings gelegt. Dieser ist es, der mit seiner sprechenden Lebenswahrheit zunächst unsere Blicke gefangen nimmt. Er trägt die weifse Tracht der Karthäuser: die um die Hüfte gegürtete Kutte und darüber das mantelartige Skapulier, dessen vordere und hintere Hälfte durch einen handbreiten Tuchstreifen verbunden sind. Aber kein Schimmer von der feinen Bildung der Nachfolger des hl. Bruno ruht auf diesem robusten Mönchskopfe. In der halb zurückgesunkenen Kapuze sitzt, wie in einem Futteral, ein Breitschädel von kräftigem Knochenbau und gebräunter Gesichtsfarbe. Der dünne Haarkranz, der sich zur

Schläfe emporzieht, ist schwach angegraut. Unter den gekrausten Brauen blicken etwas seelenlose Augen hervor. Von der kurzen Stumpfnase zieht sich über die lange Oberlippe eine scharf gezeichnete Rinne zu den zusammengepressten geraden Lippen, die mit dem kleinen aber festen Kinn einen Eindruck von Energie machen, den das hängende Backenfett nicht abzuschwächen vermag. Es ist einer jener Köpfe geistlicher Würdenträger, die auf dem Bauernhof gewachsen sind und die moralischen Eigenschaften ihres Standes um so klarer wiederspiegeln, je spröder sie sich der geistigen Kultur gegenüber verhalten. Mit dieser Herkunft stimmen auch die breiten kräftigen kurzfingrigen Hände, die eher für den Pflug als für die Feder geschaffen scheinen. Kein äufseres Zeichen verrät, ob wir in ihm — wie es wohl wahrscheinlich — den Prior einer Karthause zu sehen haben.

Wie eine Trennungslinie legt sich zwischen die beiden Gruppen der Vorstellung auf dem Fufsboden der Halle, der sonst nur aus gelblichen und grünen Tafeln besteht, ein bunt gemusterter Streifen schwarzer, roter und gelber Fliesen.

So anziehend und lebensvoll indess auch die Gesellschaft geschildert ist, die sich hier zur frommen Zeremonie vereinigt hat, bald schweift doch der Blick an ihr vorüber zu den Thorbogen und den Arkaden des Hintergrundes hinaus, wo sich ein flandrisches Landschaftsbild aufthut, von solch kindlicher Naivetät in der Darstellung der Details, bei so wahrer Gesamthaltung, wie es kein zweiter Meister des XV Jahrhunderts wiederzugeben im Stande war. Wie von einer hohen Warte aus sieht man eine reiche Gegend vor sich ausgebreitet, und nachdem das Auge über die Stadt und die grünen Triften und den Wald bis in die blaue Ferne gestreift, versenkt es sich staunend in das üppige, heitere Leben eines gesegneten Landes, das sich mit der Buntheit und Mannigfaltigkeit der Natur selbst vor uns abspielt. Nur ein Stückchen des nächsten Vordergrundes ist hinter der hl. Barbara sichtbar, grüner Rasen mit einzelnen Erdbeerbüschen, an denen sich die reifen Früchte wiegen. Darüber hinaus und über die Brüstung der Mittelarkaden geht der Blick auf die Gassen und Dächer einer in der Tiefe liegenden Stadt. Zuäufserst links ein Kirchlein, an das sich ein Marktplatz schliefst, umgeben von Kaufläden. Blanke Messingschilder verraten eine Barbierstube, die in jener bartlosen Zeit wohl eine ähnliche Rolle spielte, wie noch heute in kleinen italienischen Städten. Aus den Fenstern eines oberen Stockwerkes hat eine Frau Bettlaken zum Sonnen herausgehängt — wie eine festliche Flagge leuchtet ihr rotes Gewand mit den weifsen Tüchern. Ein Steinkreuz schmückt den Platz, auf dem sich eine bunte Menge, darunter ein Reiter auf einem Schimmel, geschäftig bewegt.

In der Mitte des Bildes sieht man zunächst ein kleines Gärtchen, in dem eine Wäscherin das Weifszeug zum Bleichen ausbreitet; ein Nachbar ist zum Plaudern an den Zaun getreten. Daran anstofsend die Promenade des Städtchens, Rasenflecke mit Bäumen, deren Kugelkronen in hellem Grün schimmern, von Wegen durchzogen, auf denen noch die Wassertümpel des letzen Regens stehen. Auch hier wieder das Aushängeschild eines Bartscherers und lustwandelndes Volk, die Frauen in weifsen Kopftüchern, die Männer mit mächtigen schwarzen Hüten. Überaus heiter wirken die bunten Farben der enggedrängten Hausdächer, die sich bis zum äufsersten Rand rechts hinziehen; zwischen den braunen Schindeln und dem Ziegelrot leuchten das Blau glasierter Fliesen und die hellgetünchten hohen Giebelwände auf. Bläuliche Rauchsäulen steigen aus den Schornsteinen erst gerade empor und verwehen dann nach der Seite. Ganz rechts blickt man noch in einen engen häuserumschlossenen Hof mit einem Brunnen, an dem eine Magd ihren Eimer füllt.

All das umspannt in weitem Bogen eine Festungsmauer, an die sich vertrauensvoll Handel und Gewerbe anlehnen. Links wird sie von einer Windmühle auf niederem Hügel überragt, in der Mitte aber, wo sie zu turmartigen Brückenköpfen ansteigt, dehnt sich der Fluss, der aus dem Hintergrunde durch ein flaches Wiesenthal heranschleicht, zu einem kleinen Hafen, auf dem Kähne mit klar gemachten Segeln zur Ausfahrt bereit liegen. Dieses Schauspiel hält einige Neugierige auf der hölzernen Brücke fest, die sich bei seinem Eintritt in die Stadt über den Strom spannt und deren dünne Stützen sich im Wasser spiegeln. Weiter abwärts engt ein Mühlenwehr das Flussbett ein, dann folgt noch ein die beiden Stadtteile verbindender Steg. Und dem fröhlichen Gedeihen, das die Ringmauer umfängt, steht draufsen die üppige Fruchtbarkeit der Landschaft zur Seite. An das saftige Wiesengrün, das sich der Wasserlauf geschaffen, reihen sich Obstgärten an, in deren Schatten sich links ein Dorf verbirgt. Gegenüber erhebt sich das wellige Terrain zu einem langen Hügelrücken, an dem ein Wald hinanklimmt, aus dessen Laubdach der Turm eines Kirchleins emporragt. An dem Fufs des Hügels längs des Flusses, dessen Spiegel in der Ferne noch einmal aufblitzt, ziehen Wanderer eine Strafse hin, sie führt wohl zu der stattlichen Abtei, die jenseits eines Waldstreifens aus dem bläulichen Duft des Horizontes in unsicheren Umrissen aufsteigt, vielleicht die Heimat unseres Karthäusers. Leichtes Cirrusgewölk schwebt an dem blauen Himmelsgewölbe, und dazwischen die weifse Sichel des abnehmenden Mondes. Mit ausgebreiteten Flügeln schwimmt ein Raubvogel in der klaren Luft, ein Zug Kraniche und einige Wildenten fliegen gegen Süden.

Das ist die Landschaft, wie sie im XV Jahrhundert dem Künstlerauge aufging. Keinerlei Finessen in der Auswahl des malerischen Standpunktes, weder in der Führung der Linien, noch in den Beleuchtungsmotiven, keine ziehenden Wolkenschatten, nichts von dem lyrischen Stimmungsapparat des Morgen- oder Abendlichtes, des spriefsenden Frühlingsgrüns oder des welkenden Herbstlaubes. Dem unbefangenen, und sagen wir, auch unerfahrenen Auge, erscheint der blaue Himmel, das fruchtbare Gefilde, das Gewimmel der Stadt, der volle Sonnenschein des Sommertages am schönsten. Dabei ist dieses Auge von einer Gesundheit, die einer Zeit, in der wirkliche Kurzsichtigkeit oder künstliches Augenzwinkern alle Konturen aufzulösen und zu verwischen liebt, beinahe unkünstlerisch erscheint. Das Nächste wie das Fernste erfasst es mit der gleichen Schärfe und Sicherheit. Trunken von dem Reichtum der Erscheinungen, kennt es kein höheres Glück, als die Buchstaben der Natur nachzubuchstabieren.

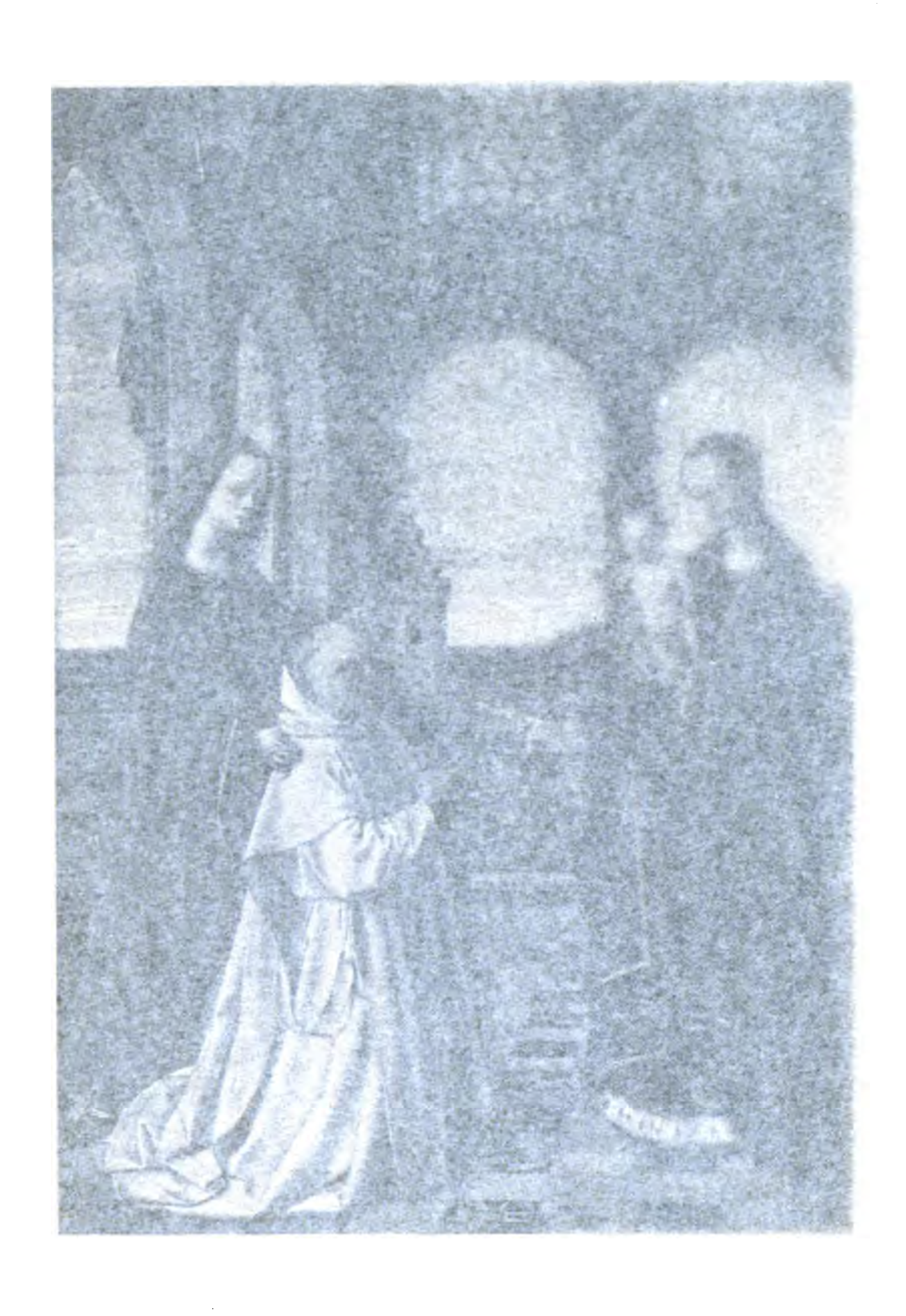
Diese Sehnsucht, von der Welt so viel im Bilde wiederzugeben, als nur immer in den Bereich der Sehkraft gerückt werden kann, führt zum geraden Gegenteil des malerischen Standpunktes, zum hohen Standpunkt mit dem Blick auf einen weiten Horizont. Der letzte Ausdruck dieses Strebens ist jenes sonderbare Gemälde, das Jan van Eyck nach Facius für den Herzog Philipp von Burgund gemalt haben soll, eine kreisförmige Darstellung der Welt, auf der die Gegenden und Ortschaften und die Entfernungen dieser letzteren von einander zu erkennen waren. Wie er das meint, erhellt aus seiner Beschreibung von Eycks Frauenbad, auf dem die Berge, Haine, Weiler und Kastelle mit solcher Kunst ausgeführt gewesen seien, dass es aussah, als wären die einen von den anderen fünfzigtausend Schritte entfernt.

Das Geheimnis dieser Täuschung für welche die naiven Worte des Italieners wohl eine Anerkennung, aber keine Erklärung finden, beruht auf der sicheren Beobachtung der perspektivischen Gesetze, die Jan eigen ist. Darin überragt er in der

That seine Zeitgenossen wie seine Nachfolger, und nicht nur die nächsten. Weniger in der Liniarperspektive, die bei ihm zwar nicht tadellos behandelt ist, aber doch nirgends störende Fehler aufweist, als in der Luftperspektive. Ja, die Luft als Medium, durch das die Dinge gesehen werden, als Träger des Lichtes, als Abstimmer der Lokalfarben, haben im Norden in gleicher Weise wohl erst wieder die Holländer des XVII Jahrhunderts beobachtet und gemalt. Dadurch erhalten die unendlichen Details, die Jans Pinsel hinzauberte, diese faits parfaits e mignonnetz, die Jean Lemaire besingt, erst Haltung und lebendige Wahrheit. Das ist auch der wesentliche Grund, weshalb seine miniaturartigen Bilder, bei denen man, wie Goethe's Sammler, nach dem Vergröfserungsglas greifen möchte, um das Wunder einer solchen Darstellung noch zu vergröfsern, dennoch keinen Augenblick den Stil der grofsen Kunst vermissen lassen.

Und besser als irgend ein anderes Werk Jans, zeigt unser Gemälde, welchen Grad von Illusion er auf einer Fläche zu erreichen vermochte, die man mit einer ausgespannten Hand bedecken kann. Die kräftigen Tinten der Landschaft schattieren sich in zarten Übergängen zu dem blauen Duftstreifen des Horizontes ab. Trotz der energischen Töne des Vordergrundes, die in der breiten, weifsen Fläche des Mönchsgewandes gipfeln, hat er die Kraft seiner Palette hier keineswegs erschöpft. Sie steigert sich nochmals zur vollen Energie in dem leuchtenden Himmelsblau, dessen strahlende Helligkeit mit den hellsten Lokalfarben des Vordergrundes wetteifert. Bewundernswert aber bleibt vor Allem, wie sich die Figuren von dem Grunde lösen, wie sie, um ein bezeichnendes Wort des Künstlerjargons zu gebrauchen, in der Luft stehen. Wie sich der Kopf der Maria von dem Firmament absetzt, dürfte den Neid manches modernen Plein-air-Malers erregen. Dabei ist auf die plastische Wirkung tiefer Schatten fast durchweg verzichtet. Die Hauptlichtquelle bilden die beiden Spitzbogen zur Linken. Aber die ihr abgewandte Seite wird bei der hl. Barbara und dem Mönch von den durch die Mittelarkade eindringenden Reflexstrahlen, bei der Madonna und dem Kinde durch den Widerschein der unsichtbaren, aber eben hierdurch erkennbaren Seitenwand rechts aufgehellt. Dieser Kampf zwischen Hell und Dunkel, dieses Spiel direkt einfallender, vom Himmelsblau oder einer Mauerfläche zurückgeworfener, durch mattes Fensterglas gedämpfter Strahlen, die mannigfaltigen Nüancen, vom grellen Licht, das die Bogenleibungen streift, bis zu der leuchtenden Dämmerung, die im oberen Teil der Halle webt, erfüllen den luftigen Raum mit einem erstaunlichen Reichtum athmosphärischen Lebens. Und dazu kommt noch als letztes optisches Hilfsmittel, das mir von höchstem Kunstverstand zu zeugen scheint, die licht- und luftumflossene Heiligenstatuette, die sich im verlorenen Profil scharf gegen den Himmel abzeichnet. Sie ist von aufserordentlicher Wirkung. Auf der Aufsenseite der Wand und im freien Lichte stehend, trägt sie ganz wesentlich zu der starken Raumillusion bei.

Wenn sich einem angesichts dieser Kunstmittel das moderne Schlagwort der Freilichtmalerei auf die Zunge drängt, so soll damit nicht auf eine Verwandtschaft der geistigen Tendenzen hingewiesen werden. Diesen Heiligen und Stiftern in ihrer Festtagsstimmung steht nichts ferner als der Pessimismus jener Klienten der Alters- und Invaliditätsversicherung, für deren Schilderung die Maler von heute ihre heitersten Farben und ihre grellsten Effekte aufsparen. Nur die malerische Anschauung ist dieselbe hier wie dort, und wenn der Künstler des XV Jahrhunderts, das, was als glorreiche Entdeckung der Neuzeit gepriesen wird, nicht mit dem Raffinement der Modernen ausführt, so übertrifft er diese doch bei weitem an naivem Wirklichkeitssinn.



[illegible] Schatten [illegible] nicht der nächsten. Wo [illegible]
[illegible] zwar [illegible] behandelt ist, aber [illegible]
[illegible] Perspektive. [illegible] die Luft [illegible]
[illegible] des Lichtes, [illegible]
[illegible] wohl erst wieder [illegible] Holländer [illegible]
[illegible] durch [illegible]
[illegible] die [illegible]
[illegible] ist auch der wesentliche Grund, [illegible]
[illegible] wie Goethe's Sammler, [illegible] dem Ver-
[illegible] Wunder einer solchen Darstellung noch zu
[illegible] den [illegible] der großen Kunst vermissen lassen
[illegible] zeigt unser Gemälde, welches
[illegible] zu erreichen vermochte, die [illegible] mit einer
[illegible] Tinten der Landschaft schattigen
[illegible] des Horizontes [illegible]
[illegible] die in der breiten, weißen Fläche des M[illegible]
[illegible] hier keineswegs erschöpft [illegible]
[illegible] Himmels [illegible]
[illegible] des Vordergrundes [illegible]
[illegible] die Figuren von dem Grunde lösen,
[illegible] Wort des Kunst[illegible] zu gebrauchen, in der
[illegible] der Maria von [illegible] absetzt, [illegible]
[illegible] ist [illegible]
[illegible] Aber die [illegible] zugewandte Seite [illegible]
[illegible] durch die Mittelarkade eindringenden [illegible]
[illegible] durch den Widerschein der unsichtbaren
[illegible] aufgehellt. Dieser [illegible]
[illegible] einfallenden vom Himmelslicht [illegible]
[illegible] mattes Fensterglas [illegible] Streifen.
[illegible] die [illegible] Streifen [illegible]
[illegible] die im oberen Teil der [illegible] erfüllen den
[illegible] Reichtum [illegible]
[illegible] Hi[illegible] der [illegible] von feinstem Kunst-
[illegible] Heiligenscheine [illegible] sich
[illegible] Himmel [illegible] Sie ist von außer[illegible]
[illegible] der W[illegible] und [illegible] Lichte [illegible] trägt
[illegible] Modulation [illegible]

W[illegible] dieser Kunst [illegible] das moderne Schlagwort der
Fr[illegible] eine Verwandtschaft
[illegible] werden [illegible] und Stufen in ihrer
[illegible] als [illegible] jener Elemente der [illegible]
[illegible] die Maler von heute ihre heitersten
[illegible] Nur die [illegible] Anschauung ist
hier wie dort [illegible] Künstler des XV Jahrhunderts, das, was als
[illegible] nicht mit dem Raffinement der
[illegible] so [illegible] doch bei weitem an naivem Wirklich[illegible]



IAN VAN EYCK

MADONNA MIT DEM STIFTER UND DER HL. BARBARA

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Es ist nötig, noch einen Blick auf die perspektivische Konstruktion des Bildes zu werfen, deren eigentümliche Lösung nicht wenig bei der lebendigen Wirkung der Komposition mitspricht. Die sich annähernd das Gleichgewicht haltenden Figurengruppen sind symmetrisch zu beiden Seiten der Mittelarkade angeordnet. Ganz ähnlich wie auf dem Bilde des Kanzlers Rollin im Louvre. Während sich jedoch dort die Symmetrie auch auf die Führung der perspektivischen Linien erstreckt, findet hier eine erhebliche Abweichung davon statt. Trotz ihrer seitlichen Stellung bleibt die Madonna hier das ideale Centrum des Bildes. Vielleicht ist es nicht ohne symbolische Absicht, dass der Augenpunkt der Komposition in den Körper des Christkindes verlegt ist. Aber auch malerisch hat sich daraus, zunächst für die Darstellung der Architektur, der gröfste Gewinn ergeben. Die geometrische Konstruktion der Fluchtlinien ist allerdings nicht tadellos, bald schneiden sie sich etwas über, bald unter dem Horizont, ohne dass darin ein bestimmtes System erkennbar wäre. Dass solche kleine Differenzen nur aus Unachtsamkeit oder auch aus künstlerischer Absicht entspringen und dass Jan von den Grundzügen der Linienperspektive eine ausreichende Kenntnis hatte, beweist die umständliche Architektur auf seiner mystischen Quelle im Pradomuseum, wo sogar die in schräger Ansicht gesehenen Türme richtig konstruiert erscheinen. Die seitliche Lage des Augenpunktes findet sich übrigens auf noch zwei Bildern Jans, der Berliner Madonna in der Kirche, wo er mit dem Altar zusammenfällt und in der Petersburger Verkündigung, wo er in den Kopf der Maria trifft. Die falsche Konstruktion der oberen Fluchtlinien auf letzterem Bilde ist dadurch motiviert, dass der Künstler bei der starken Höhenentwickelung der Architektur die übermäfsig rasche Verkürzung etwas zu mildern suchte. Der Horizont unseres Gemäldes schneidet genau durch die Mitte der Tafel. Obgleich nun Jan im Allgemeinen die Vorliebe der Zeit für einen hohen Augenpunkt teilt, zeigt er sich doch auch hierin keineswegs als ein pedantischer Anhänger einer bestimmten Regel. Ja in der Darstellung von Adam und Eva am Genter Altar wagt er es sogar, den Horizont unter die Grundlinie des Bildes zu legen — um ein paar Jahrzehnte früher als Mantegna in seinem Fresko bei den Eremiten.

Ein Fehler indess, der diesem Bild mit der gesamten Malerei jener Tage eigen ist, kann hier nicht unerwähnt bleiben. Ich meine das Missverhältnis, in dem die Figuren zu Landschaft und Architektur stehen. Es ist ein Kompromiss zwischen historischer Kunst und Genremalerei. Ihrer Bedeutung gemäfs giebt der Künstler die Personen so grofs als möglich, aber von der schönen Welt und ihrem bunten Detail so viel als möglich. Und anstatt zu stören, wirkt diese poetische Licenz nur als Steigerung der Illusion. Wie armselig nimmt sich daneben die nüchterne Richtigkeit der Modernsten aus, die ihre Figuren auf einen lebensgrofsen Gartenzaun oder ein paar Quadratmeter Kartoffelacker kleben. Dass diese Arkaden, die so schlank emporsteigen und ein weites Landschaftsbild umspannen, in Wirklichkeit, das heifst im Verhältnis zu den Vordergrundsfiguren, kaum die Höhe einer mäfsigen Zimmerthüre haben, bringt einem erst eine Verstandesoperation zum Bewusstsein. Aber wie wenige, die sich dem Zauber der Eyckschen Bilder hingeben, werden gewahr, dass ein gut Teil derselben in dieser, von künstlerischer Weisheit eingegebenen Unregelmäfsigkeit seinen Ursprung hat. Denn auf blofser Unkenntnis und Naivetät beruht gewiss ein Verfahren nicht, dessen, von Dürer ganz abgesehen, selbst die Meister der italienischen Hochrenaissance nicht völlig entraten können.

Ich habe bisher ohne Weiteres die Bezeichnung unseres Bildes als Jan van Eyck zu Recht bestehend angenommen. Diesen Namen trug es schon in der Sammlung des Marquis of Exeter, lange bevor die Kunstgeschichte ihren Segen dazu gab. Die Tradition reicht aber noch wesentlich weiter zurück. Eine der Rückseite der Tafel aufgeklebte Notiz in holländischer Sprache und in der Schrift der zweiten Hälfte des XVIII Jahrhundert besagt, das Bild wäre von Jan van Eyck für den Abt von St. Martin in Ypern gemalt worden. Das beruht freilich auf einem Irrtum. Denn jene Stiftung des Abtes van Maelbeke, von der zuerst Vaernewyck, dann Guicciardini und van Mander sprechen, besteht aus einem grofsen Triptychon, dessen Mittelstück allerdings einige Verwandtschaft mit unserem Bilde zeigt. Man hat damit vermutlich nur ein Werk, das die Ueberlieferung dem Jan zuschrieb, mit einer bestimmten, in der Litteratur erwähnten Darstellung in Beziehung setzen wollen. Für beides lässt sich sogar der Beweis erbringen. Die litterarische Quelle, aus der die Kenntnis von dem Ypernbilde geschöpft war, wird am Schluss der Inschrift direkt genannt. Es ist die nach 1744 erschienene holländische Übersetzung von Florent le Comte's Cabinet des singularitez d'architecture, peinture et sculpture.

Dass aber in der That unsere Karthäuser Madonna seit noch früherer Zeit auf Jans Namen getauft war, dafür spricht ein von Bredius publizierter Katalog [1]) der am 17. April 1662 im Haag versteigerten künstlerischen Nachlassenschaft des Johann Chrisosthomus de Backer, bei Lebzeiten »Choordeecken« von Eindhoven. Hier heifst es unter No. 153: Een L. Vrouw met een Cathuyser, geschildert by Jan van Eyck, de vinder van de oly-verw. Wie es scheint, fand das Bild damals keinen Liebhaber, wenigstens fehlt der sonst meist angeführte Kaufpreis und der Name des Erwerbers.

Dieser durch mehr als zwei Jahrhunderte laufenden Tradition steht nun freilich eine andere Benennung gegenüber, die durch ihr frühes Datum Gewicht erhält. Denn wenn nicht Alles trügt, ist die Madonna aus Burleigh House dieselbe, deren Verlust De Laborde [2]) und nach ihm Crowe und Cavalcaselle als des einzigen authentischen Werkes des Hubert van Eyck betrauern. Die Authentizität fufst auf einer Notiz in dem von Blaise Hutter 1595 verfassten Inventar des Kunstbesitzes von Erzherzog Ernst, das eine Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kinde, einem Engel und dem hl. Bernhard von Rupert van Eyck erwähnt.

Die Beschreibung lässt sich ohne Zwang auf unser Bild deuten. Der flüchtige Betrachter konnte leicht den Turm der hl. Barbara als Bestandteil der Hintergrundsarchitektur ansehen, während das weifse Mönchshabit des knienden Stifters ja wirklich für den hl. Bernhard typisch ist. War der Schreiber des Verzeichnisses dann auch mit der Künstlergeschichte seines Landes nicht vertraut, so mochte er wohl den Namen des Hubert, der ja selbst in den Niederlanden niemals populär geworden war, in Rupert verhört haben. Wird der Künstler doch sogar in gleichzeitigen Dokumenten gelegentlich Lubrecht van Eyke genannt. [3])

Nun ist kein Zweifel, dass gerade die Vergessenheit, in die Huberts Name vor dem glänzend aufsteigenden Ruhm Jans gesunken ist, dieser Tradition eine besondere

---

[1]) Obreens Archief V, Bd. 301.

[2]) De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, p. CXIV.

[3]) Ich sehe, dass auch Hymans in seiner Ausgabe von van Manders Malerbuch, p. 46, auf die blofse Beschreibung hin die Vermutung ausspricht, die beiden Bilder möchten identisch sein.

Bedeutung giebt. Damals wäre wohl Niemand auf eine Bezeichnung von so kunsthistorischem Hautgout verfallen. Aber ganz abgesehen davon, dass die Identität unserer Madonna mit jener von Blaise Hutters Inventar doch nicht absolut sichergestellt ist, können wir ein so unerwartetes Geschenk nicht hinnehmen, ohne zu versuchen, es uns nachträglich auch stilkritisch zu verdienen.

Freilich, ein festes Bild von Huberts künstlerischer Physiognomie zu gewinnen, ist bisher noch immer nicht gelungen. Beinahe Jeder, der das grofse Genter Altarwerk um das Geheimnis seiner Entstehung befragte, hat eine andere Antwort herausgehört. Die entgegengesetztesten Ansichten haben nicht nur ihre Vertreter, manchmal sogar auch ihre Anhänger gefunden. Ich muss mich begnügen, von dieser Frage hier abzusehen und zum Ausgangspunkt des Vergleichs nur diejenigen Werke zu nehmen, die von der modernen Forschung übereinstimmend — und, wie ich nicht säumen will hinzuzufügen, nach meiner Überzeugung auch mit Recht — auf Jans Namen geschrieben werden. Und da zeigt sich denn sofort, dass unser Marienbildchen durch eine Reihe gemeinsamer Züge mit dieser Gruppe von Bildern aufs engste verknüpft ist. Die Hoffnung, mit dem Nachweis der Madonna des Erzherzogs Ernst einen zweifellosen Ausdruck für die unbekannte Gröfse Hubert zu finden, muss also wohl aufgegeben werden.

Schon Eingangs erwähnte ich, dass die Stiftung des Kanzlers Rollin im Louvre denselben Kompositionsgedanken wie die Karthäuser - Madonna aufweist: seitliche Anordnung der Figuren und starke Betonung des landschaftlichen Hintergrundes, dessen Reiz noch durch die Arkadenumrahmung erhöht wird. Ob die Madonna mit dem Dominikaner in der Sammlung Rothschild in Paris sich diesem Schema anschliefst, kann ich aus der Beschreibung allein nicht entnehmen. Dagegen ist nicht zu übersehen, dass eine verwandte Anordnung bei dem Verlobungsbilde des Arnolfini wiederkehrt. Der Blick ins Freie wird hier durch das Spiegelbild des Zimmers mit der Eingangsthüre im Hohlspiegel an der Wand ersetzt. Dass dagegen in der perspektivischen Konstruktion unsere Madonna von diesen Bildern abweicht und dafür zwei anderen Werken Jans nahe kommt, habe ich schon oben ausgeführt.

Der Typus der Maria, ihre schlichte Frisur, kehren auf dem Dresdener Altärchen, der Madonna von Lucca, etwas weniger scharf ausgesprochen in dem Bilde mit dem Kanzler Rollin und noch immer kenntlich bei der mystischen Quelle in Madrid wieder. Nur lieblicher erscheint sie auf unserem Bilde durch die demutsvolle Neigung des Hauptes. Irre ich nicht, so hat Jan das Modell zu diesen Marienbildern im eigenen Hause gehabt, sie scheinen mir dieselben Züge, nur jugendlicher und weniger herb zu tragen wie das Bildnis, das er 1439 von seiner Gattin gemalt hat. Denkt man an den so durchaus verschiedenen Typus der Verkündigungs-Maria am Genter Altar und der damit übereinstimmenden Berliner Kirchen-Madonna, auf zwei Darstellungen, die sich auch sonst überaus nahe stehen, so ist hiermit vielleicht der Anhalt für eine ungefähre Datierung von Jans unbezeichneten Werken gegeben. — Dem Kinde steht jenes auf dem Frankfurter Gemälde am nächsten. Dieselben dünnen Gliedmafsen, die zu klein geratenen Hände und Füfse und der gleiche walzenförmige Rumpf mit den auffallenden Hautfalten. Auch in dem Ausdruck kindlicher Schlauheit wetteifern die beiden. Die Art, wie die Zehen des Kindes nur durch helle Punkte angegeben sind, findet sich ebenso auf dem Dresdener Altar. Für das stumpfnasige Mädchengesicht der hl. Barbara fehlt ein überzeugendes Pendant, während die eigentümliche Farbenstimmung ihrer Gewandung, Olivengrün und Violettrot, bei dem Donator in Dresden wiederkehrt. Das treffliche Mönchsporträt steht

in Auffassung wie Behandlung in einer Linie mit Jans übrigen Stifterbildnissen. Die Hände sind gegen sonst etwas kurzfingrig und von stärkerem Knochenbau. Der Fufsboden mit den sternförmigen Fliesen, die skulptierten Kapitäle finden sich aufser auf der Darstellung der mystischen Quelle ebenso auf den Bildern in Paris und Dresden. Auf diesem letzteren begegnen wir auch den schwarz-weifs-roten Baldachinfranzen, nur hat das Weifs hier einen Stich ins Grünliche. Solcher Detailübereinstimmungen ist wohl noch eine Menge aufzufinden, wenn man mit dem frischen Eindruck der Karthäuser-Madonna vor die übrigen Werke Jans tritt. Die Dresdener und Pariser Tafeln sind aufserdem auch als Beispiele gleicher Landschaftsbehandlung zu nennen. Aber eine so klare Luft, ein so blau sich wölbender Himmel mit den weifsen zerrinnenden Federwolken und den ziehenden Vogelschaaren findet sich erst wieder auf den Flügeln des Genter Altares. Auffallend und nicht auf der Höhe von Jans Naturbeobachtung ist die schematische Bildung der unteren Wolkenschichten, die an überfallende Wellenkämme erinnern und sich wie Reminiszenzen an die mittelalterlichen Wolkenkrausen ausnehmen. Auch einige für Jan van Eyck charakteristische Zeichnungsfehler, wie die Schulterlosigkeit der hl. Barbara, die zu kleinen Hände, dürfen nicht übersehen werden.

Noch eine Beobachtung möchte ich hier kurz vorbringen, weil sie von prinzipieller Bedeutung ist und einen Blick in Jans Arbeitsweise eröffnet. Sie betrifft die Lichtführung in seinen Bildern. Jans Figuren sind konsequent so beleuchtet, wie er sie in seinem Atelier vor sich sah, unter hohem Seitenlicht. So stellt er sie in seine erfundene Architektur hinein und wenn er auch in dieser letzteren den Lichteinfall im Allgemeinen entsprechend motiviert, ist er doch weit entfernt, alle oft sehr komplizierten Beleuchtungsmotive seiner Raumgestaltungen wieder auf die Modellierung der Figuren zurückwirken zu lassen. Auf dem Verlobungsbild des Arnolfini stehen die beiden Brautleute so weit vorne, dass das durch das seitliche Fenster eindringende Licht sie unmöglich so breit treffen kann, wie es in der Darstellung der Fall ist. Eine andere Lichtquelle ist aber, wie die beschatteten Fensterläden beweisen, nicht vorhanden. Am überraschendsten wirkt diese Sorglosigkeit indess da, wo er die Hintergrundswand durchbricht, um sein Landschaftsbild zu entfalten. Das Licht, das hier in breiten Strömen einfallen sollte, hellt kaum die nächsten Architekturteile auf, den Schattenschlag der Figuren lässt es völlig unberührt. So ist es auf dem Stiftungsgemälde des Rollin und ebenso auf der Verkündigungsdarstellung des Genter Altares. Sämtliche Figuren des Genter Altares sind von rechts oben erhellt, ob sich nun im Hintergrunde Fenster aufthun oder ob die Handlung sich unter freiem Himmel abspielt. Das drastischste Beispiel aber liefert die Dresdener Madonna. Hier sind alle Köpfe ohne Ausnahme von links beleuchtet und ebenso die Architektur des Mittelbildes und des linken Flügels. Das Kirchenschiff des rechten Flügels aber erhält sein Licht von der entgegengesetzten Seite durch das hinter der Katharina weit sich öffnende Fenster. Etwas von dieser Schwäche lässt sich auch in der Karthäuser-Madonna nicht verkennen, wenn schon gerade hier die Schatten mehr als sonstwo der Wirklichkeit entsprechend durch Reflexe aufgehellt sind. Nur im Stifterbildnis selbst hat die Altarbeleuchtung keine Einschränkung erfahren. Aber ist das in der That eine Schwäche? Jedenfalls entspringt sie dem durchaus künstlerischen Bedürfnis nach energischer Modellierung und plastischer Loslösung der Figuren. Für eine ganz ähnliche Nichtachtung der letzten optischen Richtigkeit bei Rubens schöpft Goethe die Begründung aus der Freiheit seiner eigenen Kunstanschauung. »Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können

immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, dass die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat.«

Nach der Verwandtschaft mit den obengenannten Bildern Jans ist auch unsere Madonna in das vierte Jahrzehnt des XV Jahrhunderts zu setzen und eher an den Schluss desselben, als an den Anfang. Für diese spätere Zeit spricht vor Allem der Umstand, dass kein zweites Werk von Jan sein malerisches Inventar, nicht nur einen Teil der Atelierausstattung, wie bei der Frankfurter Madonna, so unmittelbar auf dessen Nachfolger, Petrus Cristus, vererbt hat als eben dieses. Nirgends besser, als gerade in der Berliner Galerie lässt sich diese Beobachtung machen. Nur wenige Schritte von dem Eyck entfernt, hängen die beiden Altarflügel des Petrus Cristus von 1452, deren einer in seiner oberen Hälfte die Darstellung des englischen Grufses zeigt. Diese Madonna hier, mit ihren hinter die Ohren zurückgestrichenen, von einem Band zusammengehaltenen Haaren, den metallischen Lichtern, die den über die Schultern sich ausbreitenden Locken aufgesetzt sind, dem blauen, hermelinverbrämten Gewand und zinnoberrotem Mantel, ist das plebejische Ebenbild der holden Karthäuser-Madonna. Selbst für die Disposition des Gemaches, hat sich der jüngere Künstler an Jans Hallenbau inspiriert. Auch hier blickt man durch die Eingangsöffnung der linken Seitenwand und die Fenster der Rückwand auf eine weite Landschaft mit hohem Horizont, in der man selbst den an die Kugelakazien erinnernden Bäumen von der Promenade des Städtchens wieder begegnet. Nur erscheint alles vergröbert, herabgedrückt aus der Höhe künstlerischer Anschauung zu handwerksmäfsiger Borniertheit. Nicht allein in den Typen und im Charakter der Personen, auch in der Technik und der Fähigkeit der Naturnachahmung. Hier das einfache, solide aber beschränkte Talent, dort das malerische Genie, das mit seinen Offenbarungen für ein Jahrhundert unerreichte Muster und Objekte des reinsten und immer neuen Genusses für die fernsten Zeiten hinstellt.

ÜBER PETER VISCHER DEN ÄLTEREN

VON ROBERT VISCHER

Der Chor der katholischen Stiftskirche zu Baden im Schwarzwald, seit 1391, nach anderer Angabe seit 1431[1]) Gruftstätte des badischen Regentenhauses, ist trotz vielfacher Schädigung durch Schweden und Franzosen ziemlich reich an Denkmälern. Dieselben sind fast alle im Stil der entwickelten deutschen Renaissance[2]) und des barocken Geschmacks gehalten. Nur ein Werk gehört der Zeit an, da die deutsche Kunst von der Spätgotik abzukommen und dem italienischen Einfluss sich hinzugeben anfing: das in einer Nische an der westlichen Wand befindliche Grabmal des Markgrafen Friedrich II. Seine Bedeutung und Herkunft ist, soviel ich weiſs, bisher nicht erkannt worden. Ich halte den aus Bronzeguss bestehenden Hauptteil desselben für eine Arbeit von Peter Vischer d. Ä. und gebe daher eine nähere Beschreibung.

Die Gestalt des Verewigten liegt lebensgroſs auf einer Paradetafel, angethan mit einem Schuppenhemd und darüber mit einem Kürass und mit Schenkeldecken von gestreckter Herzform. Die umschienten Unterbeine stemmen sich gegen einen kleinen heraldischen Löwen. Mit der ritterlichen Rüstung sind die Abzeichen der priesterlichen Würde des Verstorbenen verbunden, die Mitra und der Schultermantel, den ein reiches, an zwei Agraffen befestigtes Band über dem Brustharnisch zusammenhält. Diesen hat der Künstler mit zwei ordenartigen Rosetten geziert, worauf je eine herkulesartige Gestalt mit einem Schild in flüchtigem Relief angebracht ist. Das Schwert, welches die eine Hand, und der Bischofsstab, welchen die andere hielt, sind nicht mehr vorhanden.[3]) Die rechte ist über den Fingerlingen mit drei Ringen, die linke (ebenso) mit einem Ring versehen. Das Haupt ruht auf einem an den Ecken mit Quasten gezierten Kissen, dessen Überzug gleich der Auſsenseite des Pluviale aus einem reichen Brokatstoff besteht.

Das fein profilierte Gesicht zeigt einen streng feierlichen Ausdruck, der durch die hart geschlossenen, schmalen Lippen und die beiden, von den Nasenflügeln unter das breite, energische Kinn herablaufenden Furchen wesentlich verschärft wird und überdiess durch das Wellen- und Faltenspiel um die Augen etwas eigentümlich Feuriges, Konzentriertes erhält. Seine Züge schwanken zwischen individueller und typischer Bildung und man kann annehmen, dass nur ein ungenügendes Bildnis zur

[1]) Vergl. H. A. Schreiber, Baden im Grossherzogthum, Carlsruhe, 1828, S. 5, und die kleine Schrift: Die kath. Stiftsk. in Baden-Baden als Begräbnisstätte der Fürsten des Hauses Baden, ibid., s. a.

[2]) Vergl. Gmelins »Deutsche Renaissance«, Abt. 23.

[3]) Vergl. Expl. et descr. des tombeaux etc., qui se trouvent dans l'église de Baden, ibid. 1859.



Vorlage diente, doch P. Vischer hatte ja überhaupt einen Hang zum blofsen geistreichen Andeuten und zur Verallgemeinerung. Der Wuchs und die Haltung sind von einer Eleganz, wie sie damals nur ihm eigen war.

Mein erster Eindruck, dass P. Vischer d. Ä., der Meister dieses Werkes, gewann aber völlige Sicherheit, als ich die leicht reliefierten Apostelfigürchen am Saum des Pluviale betrachtete, denn sie sind durchaus in der Art dieses Bildners gehalten, und ein Fachgenosse aus Stuttgart, Herr Professor Dr. Ed. Paulus, den ich darauf hinwies, stimmte mir sofort unbedingt bei. Ich machte darnach von ungeleimtem Papier einige Abdrücke, welche bei der Anfertigung der Illustrationen zur Vorlage



Apostelfiguren vom Saum des Pluviale am Grabmal Markgraf Friedrichs von Baden.
In der Stiftskirche zu Baden. Von Peter Vischer d. Ä.

dienten. Man wird sich überzeugen, dass diese (nur ca. 15 cm hohen) Figürchen mit den Aposteln an P. Vischers Monumenten zu Magdeburg, Römhild und an seinem Sebaldsgrabmal zu Nürnberg verwandt erscheinen. Freilich haben sie nicht so hohen Schwung, überhaupt nicht so viel Kunstwert, aber es galt hier ja nur, einen Mantelsaum auszuschmücken.[1]) Zur Rechtfertigung meiner Ansicht möchte ich besonders die verhältnismäfsig freie, kühne Form der Haltung und Wendung einiger Figuren, den weichen Fluss der Gewänder hervorheben, dazu die gerade Abgrenzung des

[1]) Die mir nicht bekannte Grabplatte des Peter Knity († 1505) in Krakau ist gleichfalls mit kleinen Apostelgestalten ausgestattet, wäre also auch zur Vergleichung heranzuziehen Vergl. W. Bode's Angabe in der Geschichte der deutschen Kunst, Grote, 1885, S. 151.

Unterteils der letzteren, wobei die Füſse gar nicht, oder nur die Zehen des Spielbeins sichtbar werden, ganz wie an seinen Apostelstatuetten in Magdeburg und Nürnberg. Von besonderer Schönheit ist der Apostel Andreas, der sich oben an dem linken, der Nische zugekehrten Gewandsaum befindet und für den Beschauer leider verborgen bleibt. Sein würdevolles, mild erhabenes Platohaupt erinnert an ähnliche Physiognomien unter den Aposteln des Sebaldgrabmals. Ein Zipfel seines Mantels hängt über die Kreuzverschränkung heraus. Dieses spielende, aus einer formalen Rücksicht hervorgegangene Motiv, das ich sonst nur an dem Gewandschmuck einer der Statuen des Maximiliangrabmals gesehen habe, entspricht der künstlerischen Eigenart Peter Vischers, der einen so starken Sinn für das Gefällige und Repräsentative hatte.

Aus den beigegebenen Abbildungen ist zu ersehen, dass einige dieser Figürchen von geringerem Kunstwerte sind und dass durchweg die Arme wegen mangelhafter Reliefperspektive zu kurz erscheinen. Man könnte daraus auf Beteiligung eines Gesellen schlieſsen, der aber doch nach Vorlagen des Meisters gearbeitet haben dürfte. Von roher Hand sind nachträglich die Stirnfurchen des Verewigten eingegraben.

Die ganze Gestalt desselben mitsamt dem Kopfkissen besteht aus einem einheitlichen Bronzeguss, welcher in eine Steinplatte von spätgotischer Profilierung eingelassen ist. In den Rand derselben sind, von links nach rechts herumlaufend, folgende Worte gemeiſselt:

Linke (obere) Schmalseite:

FRIDRC · EPS · TRAIECTE · EX · MARC ||

Vordere Langseite:

HON · BADN · HIC · IACET · VIXiT · ANIS (sic) · LIX · MN · II · DIES · XVI · OBIJT · XXIIII · Se ||

Rechte (untere) Schmalseite:

PTEMB · ANNO · DO · M · D · XVII ·

Auf Deutsch: Friedrich, Bischof von Utrecht, aus dem Geschlechte der Markgrafen von Baden, ruht hier, hat gelebt 59 Jahre, 2 Monate, 16 Tage, ist gestorben am 24. September 1517.

Die Ecken der Steinplatte, auf deren schrägem Gesims diese Worte stehen, sind mittelst Schlitzen in die Form von Trommeln übergeführt, welche den unteren Rand der Platte überschreiten und den bronzenen Säulen entgegenkommen. Man kann das als eine Variation des Würfelkapitäls bezeichnen. Der trommelförmige Unterteil reicht, unter Beibehaltung seiner cylindrischen Form, ohne in sphärische Zwickel überzugehen, in die Eckschlitze hinauf. Die Bronzesäulen — drei an Zahl, da auch die Mitte des Randes der vorderen Langseite eine Unterstützung verlangt — sind in jener frei naiven Art stilisiert, welche der Kunst des Übergangs zur Renaissance und besonders den Werken P. Vischers eigen ist. Ihr Schaft ist spitzblättrig geschuppt. Ihr Kapitäl besteht nach Art der attischen Basis aus zwei Pfühlen mit einer Hohlkehle inmitten. Ein niedriges, rundes Kämpferstück darüber stimmt in Form und Umfang mit den hier aufliegenden Ecktrommeln der Steintafel überein. Der untere Pfühl ist mit einer Reihe von Rundfalten, oder »Pfeifen«, geschmückt, deren Oberteile schräg abgeschnitten und eingemuldet sind. Mit einer ähnlichen, aber unbeschnittenen Reihe von Rundfalten ist auch am Fuſs dieser Säulen der auf einem nur leicht eingezogenen Trochilos ruhende Pfühl versehen. Eine Kehle und ein schräg profiliertes Ringglied leiten hier zum Schaft herauf. — Von den kleineren Zwischengliedern sehe ich ab. — Diese phantastischen Renaissancesäulen von Bronze

stehen aber mit ihren Füfsen auf steinernen Untersätzen, welche in der Hauptsache aus einer Hohlkehle und einer schräg kannelierten Rundplatte bestehen. Die letzteren sind spätgotisch stilisiert und gehören zum Boden des Ganzen, so zu sagen zur unteren Paradetafel. Hier liegt auf einem Mattengeflecht, das unter dem Kopf gerollt ist, die Gestalt des zum Skelett verwandelten Toten. Er hält mit gekreuzten Armen eine Schriftrolle. Unter seinen Füfsen ringeln sich Schlangen. — Wegen der Absperrung dieses ganzen unteren Teils durch ein Gitter konnte ich mich nicht überzeugen, aus welchem Stoffe das Skelett hergestellt ist. Wie es scheint, hat der unbekannte Verfertiger desselben zuerst ein eisernes Gestänge gemacht und dann hierüber in Thon oder Stuck die organische Form der Knochen aufgetragen. Einen entschiedenen Mangel an Kenntnis des menschlichen Leibes bekunden die falsch gestellten, fassreifenartigen Brustrippen. Sie laufen einfach horizontal, in winkelrechtem Verhältnis zur Rückensäule, statt in schrägen Schwingungen.

Am Rande der Steinplatte, worauf das Gerippe ruht, stehen folgende Worte:

Linke (obere) Schmalseite:

MORTEM · ϾM · V̊TA ||

Vordere Langseite:

MVTAR · PLE®SQ · || (hier Unterbrechung durch den Fufs der Mittelsäule) VIDI · SECVTVS · ||

Rechte untere Schmalseite:

EOSDEM · EϾE · IAϾO ·

Auf Deutsch etwa: Gar viele sah ich sterben. Da seht mich, ihren Erben.

Über diesem Denkmal ist an der Nischenwand ein Engel mit dem Baden-Sponheimischen Wappen in Stein angebracht. Ihm sind die bekannten Merkmale mittelmäfsiger Skulpturen von spätgotischen Steinmetzen eigen: trockene schematische Behandlung, übertrieben wehmütige Miene und Kopfhaltung, manieriert geschwungene Augenlider, herabgezogene Mundwinkel. Sein linker Flügel ist (in ungeschickter Verkürzung) nach hinten übergeknickt. Das Federwerk der Flügel erstreckt sich über die Brust und umgiebt dieselbe fürtuchartig. Das Wappen wurde später mit Rot und Gold koloriert und zugleich wurden sechszehn auf Kupferplatten mit Rot und Gold gemalte Ahnenwappen hinzugefügt.

Was an diesem Grabmal nicht aus Bronze besteht, ist, wie schon die Beschreibung entnehmen liefs, nicht von P. Vischer in Nürnberg, sondern von anderen Händen an Ort und Stelle hergestellt. An dem korbhenkelförmigen, von spätgotischen Halbsäulen getragenen Nischenbogen, dessen kielförmig geschweifter Rahmen mit Krabben und Schlussblume geziert ist, sind Steinmetzenzeichen angebracht.

Auch das ebendort befindliche Grabmal der Markgräfin Ottilie, der reichen Erbin von Katzenellenbogen, möge hier dem Interesse empfohlen sein. Es ist gleichfalls ein Bronzebildwerk vom Jahre 1517, und zwar, wie mir schien, aus der Werkstatt von Peter Vischer. Ihre Gestalt, bestehend aus einem flachen Reliefguss, den man im Jahre 1802 auf eine klassizistische Platte befestigt hat, ist in nonnenartigem Trauermantel betend dargestellt. Ihr Untergewand besteht aus einem reichen Brokatstoff. Das Kopftuch umhüllt Kinn und Hals. In der gedruckten Beschreibung der Kirche ist zu lesen, dass dieses »Bild« ehemals mit vielen anderen Denkmalen nach Rastatt gekommen, um »geputzt« zu werden, und dass dabei ein Teil der Inschrift verloren gegangen sei. Diese aber habe gelautet:

ANNO · DOMINI · MDXVII · DIE · ASSVMPTIONIS · B · MARIAE · || OBIIT · ILLVSTRIS · DOMINA · OTTILIA · ILLVSTRIS · || PRINCIPIS · DOMINI · CHRISTOPHERI · CONJVX · LEGITIMA · || EX VETVSTA · COMITVM · DE · CATTIMELIBOGEN · || FAMILIA · PROGENITA · CVJVS · ANIMA · VIVAT · || IN · PACE · AETERNA ·

Die noch vorhandene Inschrift (unter dem Bildnis) lautet:

FOECVNDISSIMAE [1]) || PRINCIPVM GENITRICI OTTILIAE || MARCHIONIS CHRISTOPHORI || BADENS · CONJVGI NATAE || EX COMITIBVS CATTIMELIBOCI || A · MCCCCLVIII MORTVE || A · MDXVII D · XV · AUG · DICATVM OLIM || HOC MONVMENTVM IN PRISTINVM || DECVS RESTITVTVM EST A · MDCCCII ·

Vier Schildchen, zwei zu Füßen ihrer Gestalt und zwei zu Seiten der Inschrift, enthalten die Wappen von Katzenellenbogen, Nassau, Württemberg und Virneburg. Die beiden oberen Wappenschilde sind von Bronze und alt, die beiden unteren von Stein und neu, zusammengehörig mit der albernen Steinplatte,[2]) welche jetzt den Grund des Reliefs bildet. In diesem lässt mich namentlich die schöne Gewandung auf einen Schüler von Peter Vischer d. Ä. schließen.

[1]) Sie hat fünfzehn Kinder geboren.

[2]) Sie hat an den Flanken Pilaster mit ikonischen Kapitälen, oben einen (blinden) Rundbogenfries und darüber einen antiken Giebel mit gotischen Eckfialen.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZEHNTER BAND

IV. HEFT

BERLIN 1889
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME.

FRANÇOIS BRIOT UND CASPAR ENDERLEIN

VON JULIUS LESSING

Eines der schönsten Stücke aus dem Kunstvorrat der Renaissance ist die wohlbekannte aus Zinn gegossene Schüssel, welche nach dem Mittelbilde gewöhnlich als Temperantia-Schüssel bezeichnet wird. Die Schüssel ist in flachem Relief durchweg mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckt, das runde Mittelbild der Temperantia befindet sich auf dem etwas erhobenen Nabelstück, welches bestimmt ist, der Kanne als Untersatz zu dienen. Um dieses Mittelbild legen sich auf dem Boden der Schüssel vier querovale Felder, jedes mit einer allegorischen Figur, die vier Elemente darstellend, zwischen den Feldern geben vier hermenartige Figuren eine feste Teilung. Die Auswölbung der Schüssel ist glatt, im Rande liegen acht querovale Felder, jedes mit einer weiblichen Figur, die sieben freien Künste mit ihrer Führerin, die Minerva, darstellend; dazwischen wiederum reiches Ornament.

Auf Einzelheiten der Darstellung sowie auf die zugehörige Kanne werde ich später zurückzukommen haben.

Die Schüssel, über deren Entstehung im letzten Viertel des XVI Jahrhunderts kein Zweifel sein kann, ist nicht nur in einer grofsen Reihe von alten Exemplaren erhalten und in fast allen gröfseren Museen vertreten, sondern auch in neuerer Zeit durch Vervielfältigung in Galvanoplastik und vornehmlich in Eisengufs so verbreitet, dass sie als eines der bekanntesten Stücke älteren Kunstgewerbes angesehen werden darf. Diesem Umstande mag es zuzuschreiben sein, dass keine vollständige Veröffentlichung derselben bisher für nötig erachtet ist. Die vorhandenen Exemplare gelten gemeinhin als identisch und verschieden nur durch die gröfsere oder geringere Schärfe des Gusses oder der Erhaltung. Wir werden zu beachten haben, dass diese Anschauung irrig, dass vielmehr sehr erhebliche Verschiedenheiten innerhalb der anscheinend gleichen Stücke festzustellen sind.

Diese Schüssel ist in dem Studium der älteren Kunstdenkmäler zuerst in dem Exemplar bekannt geworden, welches Sauvageot mit seiner Sammlung dem Louvre vermacht hat. Dieses Exemplar[1]) trägt auf der Unterseite des Mittelfeldes ein zugleich

[1]) In der Sammlung unter C. 279. Abgebildet mit teilweiser Wiedergabe der Einzelheiten bei Lièvre, Collection Sauvageot pl. 41 ff.

mit dem Ganzen gegossenes Medaillon mit einem männlichen Brustbild und der Umschrift Franciscus Briot sculpebat (vergl. die Tafel); an dem Sockel des Temperantia-Bildes findet sich das Zeichen F. B. Alle mir bekannten Wiederholungen dieses Typus zeigen genau in derselben Weise das Porträt und die Initialen.

Daneben giebt es nun aber eine wenigstens ebenso grofse Anzahl von Schüsseln, die jenen ersten scheinbar vollständig gleichen, jedoch an Stelle des Briot-Medaillons eines in gleicher Gröfse tragen mit dem Brustbild eines anderen Mannes und der Umschrift Casbar Enderlein sculpebat (vergl. die Tafel); an der betreffenden Stelle des Temperantia-Bildes stehen in gleicher Weise die Buchstaben C. E.

Es ist selbstverständlich, dass nur einer der beiden Meister, der Franzose Briot oder der Nürnberger Enderlein die Schüssel geschaffen haben kann und dass der andere sie kopiert und den eigenen Künstlerkopf an Stelle des Originals gesetzt hat.

Die Franzosen haben die Möglichkeit, dass ein Anderer als Briot die Schüssel geschaffen habe, niemals zugestanden, und haben sich bemüht, für Briot, welcher auch als Schweizer in Anspruch genommen worden ist, die französische Nationalität nachzuweisen; die vorhandenen Beweisstücke sind zuletzt 1884 von Germain Bapst[1]) zusammengetragen.

Dagegen hat man von deutscher Seite Caspar Enderlein nicht wollen fallen lassen. Otto von Schorn hat 1879 seine Rechtsansprüche aufgestellt;[2]) in der neuesten Geschichte des deutschen Kunstgewerbes erklärt auch Jacob von Falke[3]) die Autorschaft für zweifelhaft und nach den vorhandenen Kenntnissen nicht zu entscheiden, neigt sich aber den Ansprüchen Briots zu.

Die Erwerbung eines vorzüglichen Exemplares der Temperantia-Schüssel von Briot für das Berliner Kunstgewerbe-Museum, welches auch ein deutsches Exemplar und verschiedenes zur Aufklärung belangreiche Material besitzt, giebt mir Veranlassung, die Frage nach der Urheberschaft im Zusammenhange zu behandeln. Auf eine Anfrage von Paris her habe ich in einem bei Bapst (S. 283) abgedruckten Briefe bereits 1880 ausgesprochen, dass ich Briot für den Schöpfer des Originals halte.[4]) Ich glaube, dass auf Grund der uns vorliegenden Stücke man auch auf deutscher Seite den Zweifel wird aufgeben und Enderlein als Nachbildner wird anerkennen müssen.

Den ersten Anstofs zu dieser Überzeugung gab mir ein ganz äufserlicher Umstand. Die allegorischen Figuren haben durchweg eine in schön geschnittenen Initialen beigefügte Inschrift: Dialectica, Musica u. s. w., in richtiger Schreibweise. Zu der einen Figur lautet die Inschrift jedoch bei Briot Arithmeti-qua statt -ca. Dies ist ein orthographischer Fehler, den nur ein französisch sprechender Graveur begehen kann. Aber Enderlein schreibt gleichfalls Arithmetiqua (vergl. die Tafel unten rechts). Ferner: Auf der Briot-Schüssel sind die Namen sämmtlicher Figuren voll ausgeschrieben, nur bei der GRAMMATICA ist der letzte Buchstabe als ein kleines A in das C hineingesetzt. Auf der Enderlein-Schüssel lautet diese Inschrift GRAMATIG.

---

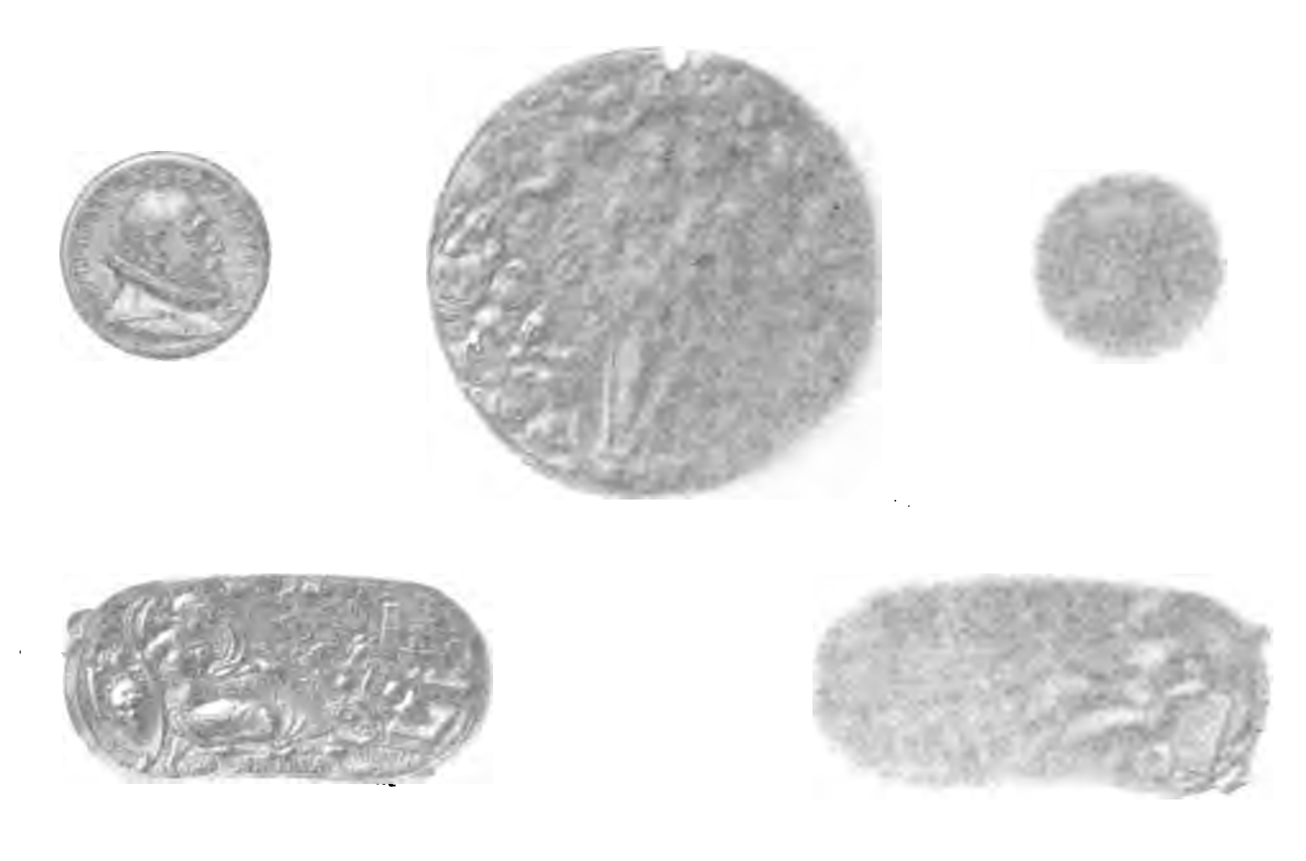
[1]) Germain Bapst, L'étain. Paris, G. Masson, 1884.

[2]) Kunst und Gewerbe, Wochenschrift des bayerischen Gewerbe-Museums zu Nürnberg XIII No. 46, 47 und 48.

[3]) Jacob v. Falke, Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888 S. 184.

[4]) Ebenso in dem Führer durch das Kunstgewerbe-Museum, in welchem jedoch erst die neue Auflage VIII, 1889, die mit dem Obigem übereinstimmenden genaueren Notizen bringt.





[illegible] Medaillon mit einem männlichen Brustbild und der [illegible] [illegible] sculpebat (vergl. die Tafel); an dem Sockel des Tempe- [illegible] das Zeichen F. B. Alle mir bekannten Wiederholungen [illegible] in derselben Weise das Porträt und die Initialen [illegible] man aber eine wenigstens ebenso große Anzahl von Schüsseln, [illegible] vollständig gleichen, jedoch an Stelle des Briot Medaillons [illegible] mit dem Brustbild eines anderen Mannes und de[illegible] [illegible] sculpebat (vergl. die Tafel); an der betreffenden [illegible] Tempe[illegible] stehen in gleicher Weise die Buchstaben C. E. [illegible] dass nur einer der beiden Meister, der Franzose [illegible] oder der [illegible] Enderlein die Schüssel geschaffen haben kann und dass [illegible] andere [illegible] den eigenen Künstlerkopf an Stelle des Originals [illegible] hat.

[illegible] die MS [illegible], dass ein Anderer als Briot die Schüssel [illegible] zugestanden und haben sich bemüht, für Briot, welcher auch [illegible] genommen worden ist, die französische Nationalität nach[illegible] [illegible] Beweismittel sind [illegible] zuletzt 1884 von Germain Bapst[1] [illegible]

[illegible] von deutscher Seite Caspar Enderlein nicht wollen fallen [illegible] 1879 seine Rechtsansprüche aufgestellt[2]; in der neuesten [illegible] Kunstgewerbes erklärt auch Jacob von Falke[3] die Autor- [illegible] nach den vorhandenen Kenntnissen nicht zu entscheiden, [illegible] Briots zu.

[illegible] zahlreichen Exemplares der Temperantia-Schüssel von [illegible]werbe-Museum, welches auch ein deutsches Exemplar [illegible] belangreiche Material besitzt, giebt mir Veranlassung, [illegible] im Zusammenhange zu behandeln. Auf eine An- [illegible] einem bei Bapst (S. 28) abgedruckten Briefe bereits [illegible] Briot für den Schöpfer des Originals halte. [illegible] [illegible] vorliegenden Stücke man auch auf deutscher Seite [illegible] [illegible] Enderlein als Nachbildner wird anerkennen müssen.

[illegible] zu dieser Überzeugung gab mir ein ganz äußerlicher Um- [illegible] Figuren haben durchweg eine in schön geschnittenen [illegible] inscribirt: Dialectica, Musica u. s. w. in richtiger Schreibweise. [illegible] lautet die Inschrift jedoch bei Briot Arithmetiqua statt -ca. Dies [illegible] Fehler, den nur ein französisch sprechender Graveur begehen [illegible] schreibt gleichfalls Arithmetiqua (vergl. die Tafel unten rechts). Ferner: Auf der B[illegible] Schüssel sind die Namen sämmtlicher Figuren voll ausge- schrieben, nur bei [illegible]RAMMATICA ist der letzte Buchstabe als ein kleines A in das C [illegible] eingesetzt. Auf der Enderlein-Schüssel lautet diese Inschrift GRAMATIC[illegible]

---

1) Germain Bapst, [illegible] Paris, G. Masson, 1884.

2) Kunst und Gewerbe, Wochenschrift des bayerischen Gewerbe-Museums zu Nürn- berg XIII S. 46, 47 und 4[illegible]

3) Jacob v. Falke, Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888 S. 161. Ebenso in dem Führer durch das Kunstgewerbe-Museum, in welchem jedoch erst Auflage VIII. 1889 die mit [illegible] übereinstimmenden genaueren Notizen bringt.



VON DER TEMPERANTIA-SCHÜSSEL DES FRANÇOIS BRIOT



VON DER TAUFSCHÜSSEL DES CASPAR ENDERLEIN

Augenscheinlich ist das kleine A als Strich des G aufgefasst, es muss also auch hiernach Briot Original, Enderlein Kopie sein.

Ich glaube, dass gegen die Beweiskräftigkeit dieser an sich geringfügigen Umstände nicht aufzukommen sein wird.

Viel wichtiger ist der weitere Umstand, dass die zumeist als gleich angesehenen Schüsseln in Wirklichkeit von einander abweichen, fast gar nicht in der Komposition, aber sehr erheblich im künstlerischen Wert der Einzelheiten, und auch hier erweist sich die Briot-Gruppe als das hochstehende Original, die Enderlein-Gruppe als die minderwertige Kopie.

Die Briot-Schüsseln sind — soweit ich sie habe vergleichen können — untereinander vollständig gleich, so dass sie notwendigerweise aus derselben Form gegossen sein müssen. Hierbei ist technisch zu bemerken, dass Zinn in dem scharfen Gepräge, welches diese Schüsseln auszeichnet, nur in harter Form gegossen werden kann; eine solche Form wird entweder in Messing oder in Schiefer oder Solenhofer Stein geschnitten und giebt eine grofse Anzahl scharfer Ausgüsse her. Formen in Sand oder Gips ergeben einen rauhen Guss, der selbst durch Nachziselieren nicht die Feinheit eines guten Gusses erhält. Es ist demgemäfs — und dies ist für die ganze Frage wichtig — ausgeschlossen, dass ein Stück von der Feinheit der Briot-Schüssel einfach abgeformt und nachgegossen werde.

Das künstlerische Verdienst liegt also in der Hand des Mannes, welcher die Form graviert, und man versteht darum sehr wohl, dass der Künstler sein Bild unter die Platte setzte mit der Umschrift — Franciscus Briot sculpebat.

Es ist begreiflich, dass bei einer Komposition von so hoher Schönheit die Vermutung auftauchte, dass sie ursprünglich nicht für das gemeinere Zinn, sondern für Silber geschaffen und dann nur für Zinn benutzt sei. Es wird angeführt, dass sogar die silbernen Originale der Schüssel und der zugehörigen Kanne vor etwa vierzig Jahren noch in Rouen existiert haben und damals in der Münze eingeschmolzen seien. (S. Bapst S. 246 und 257.) Dagegen ist aber zu bemerken, dass die Zinnschüssel sehr wohl späteren Silberarbeitern zum Vorbild gedient haben kann, so auch für jenes in Rouen eingeschmolzene Stück. In der Eremitage in St. Petersburg, befindet sich in der Galerie der Kostbarkeiten eine solche augenscheinlich im XVII Jahrhundert entstandene Kopie der Schüssel; dieselbe ist in Silber getrieben, im Mittelfelde völlig nach der Briot-Schüssel kopiert, sogar mit dem F B im Sockel der Temperantia, im Rande sind dagegen statt der acht Felder mit den freien Künsten nur vier Felder mit den Jahreszeiten. Das Ornament ist viel weniger fein, aber durchaus dem Charakter der getriebenen Arbeit entsprechend. Die Betrachtung dieser Schüssel bestätigt durchaus das Urteil von Bapst, dass die Briot-Schüssel nicht den Charakter der getriebenen Silberarbeit, sondern den Charakter der Gravierung, des Medaillenstechens trage, so dass aus inneren künstlerischen Gründen die Entstehung aus den Händen eines Silberarbeiters abzulehnen ist.

Hiermit stimmt nun vortrefflich, was wir durch die Forschungen von Castan [1]) über François Briot wissen. Hiernach war er zeitweilig bei der Münze in Besançon beschäftigt, und in Montbéliard von 1585—1615 als Graveur und Medaillenschneider thätig. Die Familie scheint in der Franche-Comté gelebt und Verzweigung nach Lothringen gehabt zu haben.

[1]) Castan, Les origines montbéliardaises du ciseleur François Briot. Besançon 1880.

Für die Frage, auf welche Weise dies von Briot geschaffene Modell ausgenutzt worden ist, fehlte es bisher an Belegstücken; einige besitzen wir, jetzt aber die Frage vollständig zu beantworten, sind wir noch nicht im Stande. Einen Anhalt können nur die Stempel geben, welche seitens der ausführenden Zinngiefser oder als Beschauzeichen seitens der Innungen eingeschlagen sind.

Die mir bekannten Exemplare, über welche mir seitens der betreffenden Museums-Verwaltungen die behufs Revision meiner älteren Notizen erbetenen Auskünfte freundlichst ertheilt wurden, sind folgende:

Modell I, mit dem Medaillon des François Briot.

1. Paris. Louvre. C. 279. Schüssel und Kanne. Zwischen den Ornamenten des Randes auf der Oberseite befinden sich zwei Zinnstempel eingeschlagen und zwar eine fleur de lys (Zeichen der Stadt) und I F (Zeichen des Zinngiefsers). Abgebildet im Katalog des Louvre, Abteilung C. 1880. Weder Namen der Stadt noch des Meisters hat bisher ermittelt werden können.

2. Dresden. Kunstgewerbe-Museum. No. 6582. Schüssel genau wie No. 1, mit denselben beiden Zinnstempeln auf derselben Stelle der Oberseite.

3. und 4. Paris. Hotel Cluny. Zwei Schüsseln mit Kannen No. 5189—90 und 5191—92 (nach Notiz von A. Darcel; nach meinen Notizen und dem älteren Katalog No. 1364 und 1365). Ohne Zinnstempel.

5. London. South Kensington Museum. Schüssel. 2063. '55. Ohne Zinnstempel.

6. Genf. Musée Archéologique. Schüssel. Ohne Zinnstempel.

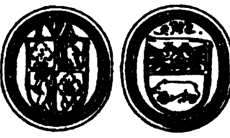
7. Lausanne. Musée cantonal. Schüssel. Ohne Zinnstempel.

8. München. Bayerisches National Museum. Mittelplatte der Schüssel, mit Porträt des Briot auf der Rückseite. Ohne Zinnstempel.

9. Berlin. Sammlung Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich. Schüssel. Ohne Zinnstempel.

10. Berlin. Königliches Kunstgewerbe-Museum. '88. 624. Schüssel, im Jahre 1888 aus englischem Privatbesitz erworben, trägt auf der Oberseite des Randes als Zinnstempel das Stadtwappen von Luneville mit den drei, wahrscheinlich den Zinngiefser bezeichnenden Buchstaben B. S. N. Auch in den Nürnberger Zinnstempeln erscheinen die Initialen des Meisters mit dem Stadtwappen fest verbunden, während sie bei den Silberstempeln und auch bei dem Stempel der Schüssel No. 1 und 2 getrennt erscheinen.

11. Grofsenhain. Sammlung des Herrn Zschille. Schüssel mit zwei Stempeln auf der Oberseite des Randes. Der Stempel, mit Dachs und halbem Adler, ist (nach gütiger Mitteilung des Geheimrats Dielitz und des Königlichen Herolds-Amtes) das Wappen der in der Nähe des Bodensees ansässigen freiherrlichen und gräflichen Familie von Taxis, welche im XVII Jahrhundert im Mannesstamm ausstarb und im fürstlichen Hause Thurn und Taxis noch fortblüht. Das zweite, noch nicht festgestellte Wappen weist nach seiner Konformation auf Schwaben oder die österreichischen Erblande. Wir haben in diesem Alliance-Wappen also zweifellos einen Stempel, welcher nicht den Verfertiger, sondern den Besitzer anzeigt. Derartige Abstempelungen des Zinngeschirres mit Familienwappen oder auch Hausmarken lassen sich allein in der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zahlreich nachweisen.



Hiermit ist das Material, welches ich z. Z. kontrolieren kann, erschöpft, aber die Zahl der erhaltenen Stücke ist jedenfalls eine sehr viel gröfsere, und es wird nun darauf ankommen, alle erreichbaren Exemplare auf ihre Zinnstempel hin zu prüfen.

Schon jetzt hat uns das bisher nicht bekannte Exemplar des Kunstgewerbe-Museums, welches diese Mitteilung veranlasst hat, das wichtige Ergebnis gebracht, dass wir Luneville als einen Herstellungsort kennen. Allerdings werden wir uns die Frage vorlegen müssen, ob der an der Oberseite angebrachte Stempel etwa auch den Besitzer anzeige. Bei Siebmacher wird eine lothringische Adelsfamilie Luneville mit gleichem Wappen aufgeführt, auch wäre es nicht undenkbar, dass irgend eine Korporation der Stadt Luneville, welche durch die drei Buchstaben näher bezeichnet würde, ihr Zinngerät hätte stempeln lassen. Aber zunächst ist zu bemerken, dass unzweifelhafte Zinngiefserstempel auch auf der Oberseite ornamentierter Geräte vielfach vorkommen wie die Stempel bei 1 und 2, ferner entspricht Form und Gröfse des Wappens den Zinngiefserstempeln, während die Besitzerstempel, soweit wir sie im Berliner Museum verfolgen können, in Gröfse und Anordnung den Taxis-Stempeln entsprechen. Wir werden also Luneville als Herstellungsort festzuhalten haben. Die Familie Briot ist (vergl. Bapst, S. 274) im Jahre 1717 in den Adelsstand erhoben par lettres données a Lunéville. Ob hier ein Zusammenhang vorliegt, vermag ich nicht zu übersehen.

Es ergiebt sich also, dass die von Briot gravierte Form nicht nur von verschiedenen Zinngiefsermeistern I F (No. 1 und 2), B S N (No. 8), sondern sogar in verschiedenen Städten benutzt worden ist. Es liegt somit nahe, anzunehmen, dass Briot diese Form entweder als Unternehmer oder auf Bestellung eines Einzelnen oder einer Gruppe angefertigt hat und dass diese Form alsdann gegen Entgelt ausgeliehen worden ist.

Für einen derartigen Vorgang giebt einen Anhalt der von Bapst (S. 301) angeführte Auszug aus den Stadtbüchern von Rouen aus dem Jahre 1403: un ouvrier étamier de Rouen met ses moules en commun avec un autre ouvrier de Rouen moyennant 4 l. t. qu'il reçoit de lui. Il est convenu entre eux qu'ils s'en serviront l'un après l'autre et que ces moules ne pourront être prêtés a personne, sinon de le leur consentement mutuel.

Ein unrechtmäfsiges Verleihen von Formen seitens der Rotgiefser, die solche im Auftrage der Zinngiefser hergestellt hatten, citiert Schorn (S. 378) aus Nürnberg im Jahre 1575.

Der Umstand, dass die meisten Briot-Schüsseln kein Zeichen eines Zinngiefsers tragen, lässt sich vielleicht dahin deuten, dass Briot, als ein aufserhalb der Innung stehender Künstler, seine Form zunächst selbst ausgegossen und durch sein Medaillonbild für hinreichend bezeichnet gehalten hat.

Wie lange Briots Form alsdann in den Städten der östlichen Provinzen Frankreichs oder noch weiter herumgewandert und ausgenutzt sein mag, entzieht sich zunächst der Beurteilung; die oben angeregte Prüfung der Stempel, welche hoffentlich weiteres Material herbeiführen wird, lässt darüber Aufklärung erwarten.

Jedenfalls stand dies Modell in hohem Ansehen. Es ist bemerkenswert, wie viele Exemplare desselben sich bis auf unsere Tage erhalten haben. Allerdings werden sie auch zur Zeit ihrer Entstehung nicht ernstlich benutzt worden sein. Das Händewaschen nach Tisch, mit Kanne und Schale, war um 1600, als der Gebrauch der Gabel schon allgemein war, nur noch eine Form; die beiden Stücke sind augenscheinlich Schaugerät, dessen Schönheit man auch bei wechselnder Mode noch

würdigte, ohne durch den Metallwert, wie bei gleichzeitigen Silberarbeiten, zum Einschmelzen verleitet zu sein.

Das Modell verdient es, dass man sich liebevoll in seine Betrachtung versenkt. Nicht nur sind die Figuren von aufserordentlicher Schönheit und Anmut, auch das Ornament gehört zum Edelsten, was uns die Renaissance hinterlassen, und überrascht durch die Fülle geistreicher Einfälle, die sich bescheiden hinter den herrschenden Linien verbergen. Das Motiv der vier Elemente setzt sich in allen Ornamenten fort. Neben der Figur der Erde greift die Hermenfigur an die nährenden Brüste, ihr Haupt ist mit Ähren bekränzt, der Schaft endet in Wurzelwerk, aus den Ranken sprossen Rosen. Im Rande darüber enthält das Ornament ebenfalls Ährenbüschel und Rosen. Neben dem Wasser (vergl. die Tafel) endet die Herme unten in Fischleiber, Wasserpflanzen schmücken das Haupt, Krebse und Fische hängen im Ornament, die verwandten Motive kehren oben im Rande wieder. Beim Feuer sind Fackeln und Blitze, bei der Luft (die zugehörige Herme auf der Tafel, links) Flügel und Vögel die herrschenden Motive. Bis in den Ausdruck der vier in den Rand eingefügten Masken ist dieses anmutige Spiel fortgesetzt.

Auch in den Figuren der acht Felder des Randes ist Leben und geistvolle Bewegung. Von der Minerva und der Astrologia giebt unsere Tafel eine Darstellung. Auf die Minerva folgen nach rechts hin Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Musica, Arithmetiqua, Geometria, Astrologia, jede in ausdrucksvoller Haltung, inmitten ihrer Attribute auf zierlichem landschaftlichen Hintergrund. In der Zeichnung der Körper ist der Charakter der französischen Kunst, der Einfluss eines Goujon, unverkennbar, das Ornament erinnert vielfach an Étienne de Laulne.

Die Entstehungszeit der Kanne lässt sich einstweilen noch nicht genau feststellen. Bapst meint, dass sie vor 1580 entstanden sein müsse, da Palissy sie abgeformt und benutzt habe. Da Palissy's Werkstatt aber nachweislich lange über des Meisters Tod hinaus arbeitete, ist nicht ausgeschlossen, dass die Abformung in diese spätere Zeit fällt. Nach der Tracht wird man an die Zeit um 1590 denken. Jedenfalls ist sie vor 1611, dem Datum der Enderlein-Schüssel, entstanden.

Von Caspar Enderlein wissen wir zur Zeit nicht viel mehr, als was Doppelmayr [1]) berichtet: Caspar Endterlein, ein Kannengiefser, aus Basel gebürtig, machte sich, weil er sowohl auf die Beförderung seiner Profession (da er unter andern die hangenden Leuchter am ersten aus Zien gegossen) fleifsig bedacht war, als dass er das Poussiren Steinschneiden und Giesen allerhand Figuren mit vieler Geschicklichkeit triebe, bey allen Kunstverständigen zu seiner Zeit beliebt und belobt. Starb den 19. April A. 1633.

Von Enderlein wird also direkt berichtet, dass er im Steinschneiden geschickt war, es ist wahrscheinlich, dass er die Form zu seiner Schüssel in Solenhofer Stein, dem sogenannten Stechstein, geschnitten hat.

Als Enderlein daran ging, die Briot-Schüssel zu kopieren, hatte er zwei Wege. Er konnte das Original in Gips oder Thon abformen und hierüber eine Messingform giefsen. Diese Form hätte dann sorgfältig nachgestochen werden müssen und hätte dann eine wahrscheinlich vergröberte, aber doch in der Zeichnung identische Kopie hergegeben. Sobald man jedoch eine Briot-Schüssel und eine Enderlein-Schüssel vergleicht, so erkennt man, dass von dieser oder einer anderen wesentlich

---

[1]) Doppelmayr, Nachrichten von Nürnberger Künstlern, 1730, p. 297.

mechanischen Nachbildung nicht die Rede sein kann. Rein äufserlich ist schon der Unterschied, dass auf dem äufseren Rande, von der Minerva aus, die sieben Künste bei Briot nach links, bei Enderlein dagegen nach rechts hin in derselben Ordnung auf einander folgen; ferner steht bei Briot das Feld der Minerva über dem Feld der Luft, bei Enderlein über dem Feld des Wassers, ferner aber zeigt der Vergleich jedes einzelnen Feldes eine Fülle von kleinen Abweichungen, nicht in der Anordnung, wohl aber im Detail; in den Hintergründen ist kein Baum, kein Architekturstück völlig dem Vorbilde gleich. Die misslichste Umgestaltung findet sich bei den Figuren. Enderlein hatte schwerlich die Absicht zu ändern, es ist lediglich der tiefere Stand seiner künstlerischen Begabung, welcher ihn die schlanken anmutigen Vorbilder Briots in schwerfällige dickköpfige Personen verwandeln liefs. Bei der Vergleichung dieser Körperformen muss jeder Zweifel darüber schwinden, was als Original anzuerkennen ist. Auf unserer Tafel sind die Figuren der Minerva von Briot und von Enderlein zum Vergleich wiedergegeben. Auch die abgebildete Enderleinsche Figur der Arithmetiqua zeigt die charakteristischen Formen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind Bleiabgüsse der einzelnen Teile der Briot-Schüssel, welche das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt, diejenigen Exemplare, welche Enderlein sich nach einer zeitweilig in seinen Händen befindlichen Briot-Schüssel hergestellt hat, um danach zu arbeiten; dieselben sind mit den erhaltenen Zinnschüsseln von Briot völlig identisch. Alle Veränderungen kommen auf Enderleins Rechnung. Aus diesem freien Arbeiten nach der Vorlage erklärt sich denn auch die uns bei einer Kopie anmafslich erscheinende Bezeichnung — Casbar Enderlein sculpebat. Man war im XVI Jahrhundert gar nicht bedenklich, die von anderer Seite gemachte Erfindung als vorhandenes Freigut anzusehen und so übte denn Enderlein seine von den Zeitgenossen bewunderte Kunst im Steinschneiden nach diesem ihm zusagenden Modell, das er in die deutsche Kunst herübernahm, gerade so wie Dürers Blätter von den Italienern und Franzosen kopiert oder Holbeins Ornamente von den Lyoner Druckern einfach übernommen wurden.

Enderlein hat seine Aneignung völlig durchgeführt, hat sein C E auch auf den Sockel der Temperantia gesetzt, wo bei Briot das F B steht und überdies noch auf den Balken der Geometria ein 1611 C E. Auch am Abschnitt des Medaillonporträts findet sich das C E.

Die mir genauer bekannten und, wie oben, kontrolierten Exemplare dieses Modells sind sämtlich gleich, aus derselben Form stammend, und sämtlich mit dem Medaillonporträt Enderleins auf der Rückseite bezeichnet. Es sind:

Modell II.

1. München. Bayerisches National-Museum. Schüssel und Kanne. Saal VI, No. 910. (Abgebildet in Lichtdruck in: Kunstschätze aus dem bayerischen National-Museum, Tafel 40.) Vorzüglich erhaltenes Stück. Unter dem Medaillonporträt der Zinnstempel von Nürnberg, der halbe Adler und Schrägbalken, zwischen den Schrägbalken ein G.

2. Paris. Louvre. Schüssel, nicht ausgestellt (Notiz von L. Courajod). Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.

3. London. South Kensington Museum. 5477.'59. Schüssel. Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.

4. Nürnberg. Germanisches Museum. Schüssel. Zinnstempel: Die Rose mit dem Nürnberger Adler als Herzschild, zu Seiten der Rose die Buchstaben S. S.

5. Berlin. Kunstgewerbe-Museum K. 4549. Mittelscheibe der Schüssel mit dem Bilde der Temperantia, Rückseite Medaillon. Zinnstempel: Die Rose mit dem Nürnberger Adler als Herzschild, zu Seiten der Rose die Buchstaben M H.

6. München. Bayerisches National-Museum. Mittelplatte der Schüssel mit dem Bilde der Temperantia, Rückseite Medaillon. Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.

Eine sehr eigentümliche Veränderung des Originals hat Enderlein bei einigen Exemplaren vorgenommen (Modell IIa). Behufs Verwendung der Schüssel als Taufbecken hat er die Temperantia entfernt und ein Medaillonbild der Himmelskönigin eingefügt. Auf der Rückseite findet sich dann wieder sein Porträt mit der Umschrift in bekannter Form. Dieses Medaillon der Maria, für welches kein französisches Vorbild vorlag, sondern welches eigene Zuthat Enderleins war, zeigt die Abhängigkeit des Nürnberger Meisters in schlagender Weise. Bei der Einfügung des Marienbildes hatte sich dieses als etwas zu grofs erwiesen und hatte beschnitten werden müssen. Das Berliner Museum besitzt einen aus Nürnberg stammenden (auf der Tafel abgebildeten) Bleiabgufs des unverstümmelten Rundbildes. Dieser Bleiabgufs kann also nur in der Werkstatt Enderleins gemacht sein, und da die oben erwähnten Bleiabgüsse der Briot-Schüssel aus derselben Quelle in Nürnberg herrühren, durfte ich die Vermutung aussprechen, dass sie die Handexemplare Enderleins gewesen sind. Aus dem Umstande, dass er zeitweilig Abgüsse der Teile und nicht die ganze Briot-Schüssel vor sich hatte, erklärt sich auch ohne Weiteres die oben erwähnte Versetzung und Verschiebung der Felder und Ringe.

Von dieser durch das Marienbild zu einer Taufschale umgewandelten Schüssel sind mir fünf Exemplare bekannt:

Modell IIa.

1. Nürnberg. Lorenzkirche. Schüssel und Kanne. Vortrefflich erhalten, durch das bayerische Gewerbe-Museum in galvanischer Nachbildung weit verbreitet. Die Schüssel hat als Zinnstempel die Rose mit dem Nürnberger Wappen und daneben die Buchstaben S. S.

2. Nürnberg. Germanisches Museum. Derselbe Stempel mit S. S.

3. München. Bayerisches Nationalmuseum (Saal VI No. 911). Ohne Zinnstempel.

4. Hamburg. Kunstgewerbe-Museum. Schüssel und Kanne vor wenigen Jahren aus der Kirche in Schwabach erworben. Die Schüssel trägt als Zinnstempel zu beiden Seiten der Rose die nicht sicher erkennbaren Buchstaben M I, aufserdem zwischen den Schrägbalken des Nürnberger Adlers die Buchstaben M. H.

5. Ehemalige Sammlung Felix in Leipzig. Schüssel und Kanne. Auf der Schüssel Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken die Buchstaben M. H.

Sehr merkwürdig ist der Umstand, dass auch bei Enderlein die Zinnstempel auf verschiedene Verfertiger hinweisen, deren Namen wir allerdings noch nicht kennen. Bei dem Graveur Briot war dies weniger auffallend, bei Enderlein, der selbst Zinngiefser war, ist es schwer verständlich. Aus der obigen Zusammenstellung erhellt so viel, dass die Formen zu Modell II (Enderlein, Temperantia) und zu IIa (Enderlein, Maria) sich zeitweilig bei demselben Meister befunden haben müssen.

S. S hat gefertigt II, 4 im Germanischen Museum.
IIa, 1 in der Lorenzkirche.
IIa, 2 im Germanischen Museum.
G hat gefertigt II, 1 in München.
II, 2 im Louvre.
II, 3 im South Kensington Museum.
M. H hat gefertigt II, 5 (Bruchstück) in Berlin.
IIa, 4 in Hamburg.
IIa, 5 Sammlung Felix.

An den von Neudorffer hochgerühmten Zinngiefser Martin Harscher dürfen wir bei M H nicht denken, da derselbe 1523 starb, aber vielleicht an einen Enkel gleichen Namens.

Dieselbe Kombination von C E als Modelleur und M H als Giefser findet sich übrigens auch auf einem Teller der Berliner Sammlung (K 4568). In der Mitte desselben Schöpfung der Eva, auf dem Rande die vier Jahreszeiten in derselben Komposition, aber nicht identisch mit den Bildern auf dem Schulterstück der Enderleinkanne. An der Figur des Ver ist am Sockel ganz wie bei der Temperantia C E und neben der Inschrift 1621 angebracht. Der Zinnstempel zeigt dann das M. H.

In der Berliner Sammlung finden wir Enderlein noch einmal als Modelleur auf dem Mittelstück eines sonst glatten Beckens (K 4565). Dasselbe zeigt den hl. Georg zu Ross als Drachentödter, bezeichnet C E 1615. Kein Zinnstempel.

Die beiden letztgenannten Stücke geben uns von Enderleins selbständiger Modellierkunst keine sonderlich günstige Vorstellung. Es ist kleinliche handwerksmäfsige Arbeit, sehr weit entfernt von dem freien Schwunge der Briotschen Komposition.

Den Meister Enderlein als Zinngiefser zeigt das Berliner Museum in einer zweihenkeligen gut profilierten Vase mit mäfsigem Ornament an Fufs und Henkeln (M 3144). Hier sind im Zinnstempel zwischen dem Schrägbalken des Nürnberger Adlers die Buchstaben C E.

Modell III.

Eine besondere Schwierigkeit bietet eine Temperantia-Schüssel im Besitze des Kunstgewerbe-Museums, welche ein, so viel man weiss, bisher noch nicht bekanntes Modell desselben Typus darstellt.

Für dieses Modell ist wenig Material vorhanden.

1) Berlin. Kunstgewerbe-Museum M. 3180. Die Schüssel ist leider sehr abgeschliffen, so dass nur noch ein Teil der Inschriften erkennbar ist. Auf dem Sockel der Temperantia und auf dem Balken der Geometria Buchstaben, die man für C E halten kann. Auf der Rückseite kein Medaillon. Zinnstempel von Nürnberg, Rose mit Krone und Herzschild, rechts und links daneben die ganz scharfen Buchstaben I K.

2) Berlin, z. Z. im Besitz des Kunsthändlers Gustav Lewy. Schüssel völlig identisch, besser erhalten. Die Inschriften lesbar. Auf dem Sockel der Temperantia Buchstaben die ich mit ziemlicher Sicherheit für C E halte. Auf dem Balken der Geometria nichts zu erkennen. Zinnstempel auf der Rückseite, etwas verrieben, scheint derselbe zu sein obgleich man ihn auch N K lesen könnte.

3) Dresden. Kunstgewerbe Museum No. 9834. Der äufsere Rand der Schüssel mit den Wissenschaften. Das Übrige fehlt. Scharfes Exemplar, das sogar nach-

ciseliert zu sein scheint. Auf dem Balken der Geometria C K, jedoch keine Jahreszahl, (die nicht etwa fortgeschliffen sein kann).

Diese Schüssel, von jedenfalls Nürnberger Arbeit, ist im Wesentlichen gleich der Temperantia-Schüssel des Enderlein von 1611, und zeigt dieselbe schwerfällige Behandlung der Körperformen, welche ihr gegenüber der Arbeit Briots ein deutsches Gepräge giebt. Dieses Modell III ist aber nicht identisch mit dem Enderleinschen Modell II, ist auch nicht diesem, sondern augenscheinlich direkt dem Modell I des Briot nachgebildet; die Figuren der freien Künste stehen in derselben Reihe wie bei Briot, die Minerva steht wie bei Briot über der Luft, während sie bei Enderlein II über dem Wasser steht. Auch in Einzelheiten ist sie genauer Briot nachgebildet, z. B. ist zwischen dem Schilde der Minerva und dem Rande des Feldes bei Briot und bei III ein Blumenstrauſs, bei II nur Wellenlinien.

Als äuſseres Kennzeichen kann man die Abweichungen in den Inschriften festhalten.

Modell I, Briot.	Modell II, Enderlein 1611.	Modell III, Enderlein Anno?
ARITHMETIQUA	ARITHMETIQUA	ARITMETIQUA
GRAMMATICA	GRAMATIG	GRAMMATIG
DIALECTICA	DIALECTICA	DIALEGTIGA

Die übrigen fünf Inschriften sind auf allen drei Modellen gleichlautend und richtig geschrieben.

Wir stehen also vor der auffälligen Erscheinung, dass Enderlein die Briot-Schüssel zweimal modelliert hat, wahrscheinlich ist Modell III das ältere. Bei III muss er eine vollständige Briot-Schüssel vor sich gehabt haben, da die Anordnung völlig die nämliche ist.

Wir können vielleicht annehmen, dass Enderlein die Briot-Schüssel nur leihweise in Händen gehabt hat und danach zuerst Modell III graviert hat; vor Abgabe des Originals hat er die — jetzt im Berliner Museum befindlichen — Bleiabgüsse der einzelnen Platten zu seinem Handgebrauch hergestellt und hat nach diesen ohne genaue Rücksicht auf die ursprüngliche Anordnung Modell II gefertigt, dem er dann die Jahreszahl und die volle Künstlerinschrift mit Medaillonporträt beifügte. Die nachlässige Verschiedenheit der Inschriften ist zu jener Zeit nicht auffällig.

Erheblich verwickelter als für die Schüsseln ist die Frage für die Herkunft der Kannen. Hier sind gewisse Typen mit französischen Beischriften ohne Weiteres der Briot-Gruppe zu überweisen, andererseits ist Enderlein in seiner Benutzung des französischen Originals viel selbständiger gewesen, hat bei der Taufkanne die kleinen genrehaften Bilder der Jahreszeiten hinzugefügt und die drei Hauptbilder verändert. Aber diese drei neuen Hauptbilder sind auch wieder nicht selbständig, sondern entstammen einer anderen Schüssel, mit Mars als Mittelbild, deren Autorschaft sich bisher noch viel weniger bestimmen läſst, als die der Temperantia-Schüssel.

Ich möchte, ehe ich die hierüber von mir gesammelten Notizen zusammenstelle, abwarten, ob die oben gegebene Anregung weitere Mitteilungen über Zinnstempel der Werke dieser Gruppe hervorruft, um dann auf etwas mehr gefestigtem Boden eine Ordnung der übrigen zum Teil künstlerisch ganz ausgezeichneten Typen zu unternehmen.

VERZEICHNIS DER FRÜHER IN SPANIEN BEFINDLICHEN, JETZT VERSCHOLLENEN ODER INS AUSLAND GEKOMMENEN GEMÄLDE TIZIANS

VON C. JUSTI

Das Museum des Prado erbte aus den königlichen Schlössern mehr Originale Tizians als selbst die Mediceerherzöge zusammengebracht haben. Der Katalog giebt einundvierzig Originale an, darunter sind einige Werke ersten Ranges, wie die ferraresischen Bacchanalien, das Reiterbildnis Karls V, die Glorie; die Mehrzahl gehört freilich seiner Altersweise an.

Die Anfänge der Sammlung gehen auf den Kaiser zurück, die für ihn gemalten Stücke finden sich meist in der freilich sehr verminderten Abteilung der Bildnisse, sie stammen gröfstenteils aus der Zeit des Reichstages zu Augsburg (1548), wo Tizian die dort versammelten Fürstlichkeiten und Staatsmänner gesessen hatten. Die Königin Maria von Ungarn nahm sie nach den Niederlanden mit, von ihr kamen sie an Philipp II. Letzterer hat den Maler fünfundzwanzig Jahre lang beschäftigt, das königliche Schloss verdankte ihm die mythologischen Darstellungen. Philipp IV vermehrte das Erbe durch Ankäufe und mehr noch durch die Geschenke, welche seine Minister, Vicekönige und Generale sich beeiferten, für ihn zusammenzubringen. Das Inventar des Palastes zu Madrid allein zählt im Jahre 1686 sechsundsiebzig Tizians auf.

Die Mythologien hatte Philipp II in den gewölbten Gemächern des Erdgeschosses unter dem südöstlichen Turm, am Kaisergarten vereinigt; viele Porträts bewahrte er in dem Schatzhause und dem Guardajoyas. Elf, meist von der Königin Maria stammende Bildnisse liefs er mit den von Anton Mor und Sanchez Coello gemalten im grofsen Bildnissaal des Pardoschlosses zusammenstellen. Philipp IV hat die grofse Südgalerie des Madrider Schlosses zu einem venezianischen Saal umgeschaffen. Dieser enthielt fast nur Venezianer, alle in schwarzen Rahmen, darunter dreifsig Tizians. Die Bilder religiösen Inhalts, einst sechsundzwanzig, waren von jeher dem Escorial bestimmt.

Vermindert wurde dieser Schatz durch zwei grofse Brände, den des Pardo am 13. März 1608, wo der gröfste Teil der Bildnisgalerie zu Grunde ging, und den des alten Madrider Schlosses, Weihnachten 1734, endlich in den Wechselfällen der Kriege am Anfang unseres Jahrhunderts. Das nachstehende Verzeichnis dieser verlorenen Werke wurde aus den im königlichen Palastarchiv aufbewahrten Inventaren der Schlösser von Philipp II bis auf Karl III zusammengestellt; eine Ergänzung boten die Verzeichnisse der dem Escorial gemachten Geschenke und die Beschreibung des Pardoschlosses von Argote de Molina (1582). Es versteht sich von selbst, dass diese von Hofbeamten verfassten Inventare und ihre Benennungen nicht unfehlbar sind.

Am wenigsten Vertrauen dürften die Attributionen des XVIII Jahrhunderts verdienen; mehr Gewicht können die aus der Zeit Philipps IV beanspruchen; in dem nach seinem Tode aufgestellten (1666) hat Velazquez' Schwiegersohn J. B. del Mazo die Schätzungen gemacht. Am meisten Ansehen würde den zu Philipps II Zeit gültigen Angaben zukommen, wegen der Nähe der Zeit und des Interesses des Monarchen an Feststellung solcher Dinge; in dem nach seinem Tode aufgestellten Inventar sind die Schätzungen von Pantoja de la Cruz. Zahlreiche unbestimmte Anführungen meist anonymer Bildnisse, ebenso Alles, was nachweislich dem Meister irrig zugeschrieben wird, sind als zwecklos übergangen worden. Wer die von mir benutzten Inventare und die mir nicht zugänglich gewesenen mit mehr Mufse durcharbeitete, als mir vergönnt war, würde dieses Verzeichnis gewiss noch zu vervollständigen und zu berichtigen im Stande sein.

I. KLASSISCHE STOFFE

1 und 2. *Die beiden Dianenbäder* — Aktäon und Kalisto — gemalt 1558 für Philipp II, befanden sich zu dessen Zeit und bis zum Anfang des XVIII Jahrhunderts in der Galerie am Kaisergarten (Galeria baja del Jardin de los Emperadores), gewölbten Zimmern an der Südostecke des königlichen Palastes, auch Bóvedas de Ticiano genannt, der Tiziangalerie Philipps II. In Philipps IV Inventar (1666) werden sie zu je 4000 Dukaten taxiert, in dem Karls II (1701) zu 3500 Doblonen. Am 24. August 1704 befahl Philipp V dem Palastmarschall Luis de Valdes, sie dem Herzog von Gramont einzuhändigen. Die kleinen Wiederholungen im Pradomuseum (482 f) sind wahrscheinlich Kopien des J. B. del Mazo; eine ganz ähnliche des Kinderbacchanals (Prado 451) sah ich in der Galerie La Quadra zu Valencia. Im Inventar von Buen Retiro (1794) werden zwei Skizzen (borrones) Tizians zu diesen Bildern angeführt (1¼ × 1½ varas, jedes 4000 Realen), wahrscheinlich sind es diese Kopien. Die Originale jetzt in Bridgewater House.[1]

3. *Venus mit dem Spiegel,* Venus con un niño que le tiene un espejo, 1636 im Schlafzimmer der Sommerwohnung des Schlosses, 1666 wieder in den Bóvedas am Kaisergarten, wo sie wahrscheinlich schon Philipp II aufgestellt hatte, 300 Dukaten. 1772 im Neuen oder Bourbonenpalast, 1½ □ v. 1794 in Buen Retiro, 5000 Realen, de las mas excelentes de Ticiano. Seitdem verschollen.

4. Derselbe Gegenstand: Otra Venus con un muchacho que tiene un espejo en la mano con diferentes atitudes. 1666 (400 Dukaten), 1686 und 1701 (150 Doblonen) in den Bóvedas.

5. *Schlafende Venus* (Venus dormida) 1¼ × 2 v. 100 Doblones. Bóvedas 1686 und 1701.

6. *Allegorie der Venus.* Eine Darstellung ähnlich dem Gemälde im Palast Borghese. Venus tapando los ojos á Cupido y otras tres medias figuras con frutas. 1¼ × 1¾ v. 1686 und 1701 ebenda, bei der Thür nach dem Park, 550 Doblones. 1772 im Bourbonenpalast.

7. Ähnlicher Gegenstand. La Diosa Ceres que le ofrezen diferentes frutas, y Venus tapando los ojos á Cupido. Dieselbe Gröfse. 600 Doblones. Eine dritte Allegorie, wo Venus eine Vase hält, sah Carducho (Diálogos p. 348); 1666 400 Dukaten, als Original; es ist wohl die Kopie im Prado 497.

8. *Die Antiope,* auch Venus del Pardo genannt, von Tizian selbst La nuda con il paese con il satiro (1567), bei dem Brand des Pardoschlosses gerettet, von Philipp IV 1623 dem Prinzen von Wales verehrt, jetzt im Louvre (468).

9. *Der Raub der Europa,* 1562 gemalt, in den Bóvedas, 1666 400 Dukaten, 1701 1500 Doblones. Im neuen Palast, pieza de comer Karl III, 1789 als Original, 14000 Realen.

[1]) Vara, Elle = 3 kastilische Fufs. Real = 20 Pfennige. Ducado = 11 Realen.

Jetzt ist eine Kopie des Rubens im Prado. Das Original soll nach dem Katalog in die Sammlung José de Madrazo's seinen Weg gefunden haben. Das Exemplar der Orleansgalerie, jetzt in Cobhām Hall ist hiernach eine Wiederholung.

10. *Bacchus* auf einem roten Mantel ausgestreckt, in der Linken eine Traube, das rechte Bein auf dem Löwen. Baco desnudo echado sobre un manto colorado y la mano izquierda levantada y en ella un racimo de ubas negras y un leon echado debajo de su pierna derecha. 1836 im Lesezimmer der Sommerwohnung nach dem Garten der Priora zu. 1666. 1/2 v. hoch. Vielleicht aus dem Pardo: Carducho (p. 352) sah dort »un Baquito«.

11—14. *Die vier Tartarusbüfser,* in Spanien Furias genannt, Prometheus, Sisyphus, Tantalus und Ixion, sah Philipp II noch 1549 im Schloss der Königin Maria zu Binz; der Reisebericht des Calvete nennt jedoch nur drei. Sie waren nie im Pardoschloss, sind also nicht bei dessen Brand untergegangen (Crowe, Titian II, 187), sondern in dem Saal des Madrider Alcazar, welcher zwischen dem Spiegelsaal und dem ersten Hof lag, Pieza de las Furias genannt, wo sie ein deutscher Reisender 1599 sah. Philipp IV versetzte sie in den Spiegelsaal. Carducho (Diálogos p. 349) weifs aber, dass damals nur noch Tantalus und Ixion im Original existierten, die schon das Inventar der Königin Maria »viejos y gastados« nennt. Sisyphus und Prometheus seien Kopien von Sanchez Coello. Das Inventar von 1636 bestätigt dies, nennt aber statt Sisyphus Ixion. 1686 und 1701 alle vier als Originale 2000 Doblonen. 1772 und 1789 nur Sisyphus und Prometheus als Tizian, jedes 9000 Realen. Die beiden Stücke im Prado (465 f) sehen nicht wie Arbeiten Coello's aus.

15. *Perseus und Andromeda,* 1556 für Philipp II gemalt, in den Bóvedas, 1636 und 1686 »Kopie«, 1666 Original, 200 Dukaten.

16. *Orpheus* tocando y muchos animales al rededor. 2 × 1 1/4 v. 1666 in den Bóvedas 300 Dukaten, 1686 500 Doblonen. Zuletzt 1789 im neuen Palast, 8000 Realen.

17. *Tarquin und Lucrezia,* 1571 Philipp II gesandt, von Carducho a. a. O. 348 erwähnt, 1636 in den Bóvedas, Gemach mit Fenster nach Osten, 1666 in einem Alkoven. 2 × 1 3/4 v. 800 Dukaten. 1700 550 Doblonen. Das im Inventar des Neuen Palasts von 1772 Tizian zugeschriebene Gemälde ist ein Tintoretto (Prado 437). In Buen Retiro, Billardzimmer, 1772 eine Halbfigur der Lucrezia, 1 1/2 □v.

18. *Die elf Cäsaren,* der zwölfte von van Dyck, aus der Galerie von Mantua; nach Karl I Stuart Tode dem spanischen Gesandten Alonso de Cárdenas von der englischen Regierung geschenkt, der sie dem Minister Haro sandte. Sie trafen im September 1652 in Madrid ein und wurden in der Südgalerie aufgestellt. 1 1/4 □v. 300 Dukaten. Wahrscheinlich im Brande des Schlosses (1734) untergegangen.

19. *Zwei Landschaften,* die eine in die Wand eingelassen, 1 1/4 × 1/4 v. und 1 1/4 × 1/2 v., befanden sich 1686 in der Südgalerie.

II. KIRCHLICHE STOFFE (*cuadros de devocion*)

20. *Die Verkündigung,* gemalt für Sta. Maria degli Angeli zu Murano, auf Aretino's Vorschlag der Kaiserin gesandt (1537), stand lange über dem Altar der Schlosskapelle von Aranjuez. 1789 in der Casa de Rebeque, 40000 Realen. S. Crowe, Tizian I 425 f. Von Caralio gestochen.

21. *Die Anbetung der Hirten.* Nuestra Señora con el niño inclinado á unos pastores que le estan adorando y ofreciendo — primera manera de T. 1789, Palast Karls III prima pieza de la obra nueva, 8000 R. — Vielleicht der Palma vecchio, Prado 332. — Alle folgenden waren im Escorial.

22. *Maria mit dem Kinde,* Lebensgröfse, zu Philipps II Zeit in der Sakristei des Escorial, Sigüenza: tan al natural que parece nos pone miedo mirarla. Während der französischen Invasion verschwunden. Eine Kopie im Claustro principal alto, No. 179. 6′ 4″ × 4′ 7″ 7‴.

23. *Die Ruhe auf der Flucht mit der hl. Katharina.* Geschenk des Herzogs von Medina de las Torres an Philipp IV, von Velazquez in der Sakristei des Escorial aufgestellt. Taucht nach den Kriegen in der Coesvelt-Sammlung auf, jetzt in der National Gallery zu London, No. 635.

24. *Der Zinsgroschen*, von Philipp II, für den er 1568 gemalt war, in der Sakristei aufgestellt, von Soult mitgenommen (Versteigerung von 1852: 62 000 Fr.), jetzt in der National Gallery, No. 224.

25. *Das Abendmahl*, klein. Poleró, Catálogo p. 186.

26. *Christus von Pilatus dem Volke gezeigt*, erst in einem der Kapitelsäle, seit 1656 in der Sakristei. 4' × 3½'. Christo mostrado de Pilatos al pueblo, cercado de muchos sayones, figuras todas del natural. Schon damals sehr mitgenommen und restauriert.

27. *Die Abnahme vom Kreuz.* Poleró a. a. O.

28. *Noli me tangere.* Ein Fragment dieses untergegangenen, 1561 gemalten Bildes, die Halbfigur Christi enthaltend, befindet sich im Prado No. 489. Im Escorial ist eine mittelmäfsige alte Kopie geblieben, No. 190, 6' 11" × 1' 8" 3'". Die Umgebung zeigt einen ummauerten Kunstgarten.

29. *Christusbild in Miniatur.* Un quadrillo de madera con guarnicion y tapador de ebano con la figura de Christo N. S. y tres Angeles con calizes en las manos y Sant Juan Bautista en el tapador. Pintado todo de iluminacion de mano de Ticiano. 1' hoch, etwas weniger breit. »es pintura antigua«. In der Schenkung Philipp II vom 15. April 1574.

30. *Der Salvator*, in der Hand die Weltkugel und segnend. Im Atrio de los capitulos. »Cosa de grande estimacion.« De los Santos, Descripcion 1681. f. 57.

31. *Die betende hl. Magdalena*, gemalt 1561, von jeher in der Sakristei, nennt de los Santos »el celebrado lienzo«, von dem so viel Kopien durch die Welt gehen. Jetzt eine Kopie von Luca Giordano dort, No. 348.

32. *Die büfsende Magdalena.* Poleró a. a. O.

33. *Der büfsende hl. Hieronimus*, Halbfigur. Ebenda.

Aufserdem kommen noch mehrere vereinzelte, sehr zweifelhafte Angaben vor, z. B. eine angebliche (pareze) Enthauptung des Täufers in der Südgalerie des Palastes, 1686; eine Madonna mit der Familie des Malers (1772); die Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus (1500 R.) im Palastinventar von 1747. Eine Kopie des Petrus Martyr in Zanipolo befand sich zu Karls II Zeit im Alkoven der Südgalerie, 2 × 1½ v., 250 Doblonen.

III. BILDNISSE

34. *Giovanni Pesaro*, Bischof von Paphos, von Papst Alexander VI dem hl. Petrus vorgestellt. Seit dem XVII Jahrhundert in der Kirche des Nonnenklosters S. Pascual zu Madrid, das der Admiral von Kastilien, Gaspar Henriquez de Cabrera, Herzog von Medina de Rioseco 1683 gründete und mit guten Gemälden beschenkte. Ponz sah es noch in den achtziger Jahren dort in einer Kapelle (Viage V, 36. 1782). War nie im Palast. Jetzt im Museum zu Antwerpen.

35. *Karl V* in voller Rüstung mit blofsem Degen. Carlos V armado todo con una espada desnuda en la mano y una celada con plumas á la mano izquierda sobre un bufete carmesí, con tocion (toison) de carmesí sobre la gola. 1614 im Pardo, Sala de la antecámara, wahrscheinlich aus Yuste. 1636 Geschäftszimmer (donde S. M. negocia) in der Sommerwohnung des Palastes. — Die Kopie des Pantoja de la Cruz im Prado (927), wo der Kaiser, ebenfalls in Rüstung, den Kommandostab hält, ist wohl nach Tizian gemacht.

36. *Karl V.* Halbfigur mit Kommandostab, 1 v. y ochava h., 1 v. menos ochava br. de mano de Tiziano. Casa del Tesoro, Philipp II. War im Besitz der Königin Maria.

37. *Karl V und die Kaiserin Isabella*, Halbfigur, in schwarz, die Hände auf der roten Decke des Sekretärs, in der Mitte eine Uhr. Im Guardajoyas Philipps II, No. 73, ohne

Tizians Namen, 8 Dukaten; dann im Pardo, 1636 im Schlafzimmer der Sommerwohnung des Schlosses zu Madrid.

38. *Karl V und Philipp II* zur Zeit der Thronentsagung des Kaisers. Wahrscheinlich war der Akt in den Figuren zum Ausdruck gebracht. Retratos de Carlos V y Felipe II quando le rendió á este la corona de España. 2 v. menos 4 dedos $\times$ $2^1/_3$, 12000 Realen. Inventar des Buen Retiro von 1794. — 1666 und 1686, hängt auf der Treppe der Nordgalerie: Una pintura ($1^1/_2 \times$ 2 v.) cuando renunció el Emp. Carlos V los estados. 200 Dukaten.

39. *Philipp II.* 1686 befand sich in dem gewölbten Zimmer nach dem Garten der Priora zu seine Halbfigur, in derselben Gröfse wie das daneben hängende Bildnis der Maria Tudor von Anton Mor, wahrscheinlich also zu derselben Zeit ihrer Vermählung und als Gegenstück gemalt, vielleicht eine Wiederholung dessen, welches als Geschenk für die Braut bestimmt war.

40. *Tizian, ein Bildnis Philipps II haltend.* Im Prado, Sala real de retratos, erwähnt von Argote de Molina in dessen Beschreibung (Libro de la monteria Sevilla 1582). Hier sah es noch vor dem Brande von 1608 Carducho, p. 250: El retrato de Ticiano enseñandonos al del Rey Felipe Segundo.

41. *Ludwig, König von Ungarn,* Gemahl der Schwester Karls V Maria, con calças coloradas. Zu Philipps II Zeit in der Casa del Tesoro als Original, $1^5/_8 \times 1^1/_8$ v. 100 Realen.

42. *Johann Friedrich*, Kurfürst von Sachsen, sitzend im Pelzmantel (en ropa de martas). Das Original, vielleicht früher im Pardo, schenkte Philipp IV dem Marques de Leganés für seine Feldherrngalerie und behielt eine Kopie, die 1636 im Geschäftszimmer aufgestellt war. — Ein anderes Bildnis *in Rüstung*, aus dem Nachlass der Königin Maria, von Philipp II in den Guardajoyas versetzt; 1686 im Esszimmer Seiner Majestät, 1772 in Buen Retiro. Befindet sich in sehr beschädigtem Zustande im Magazin des Pradomuseums No. 583.

43. *Landgraf Philipp der Grofsmütige von Hessen*, »Lansgrabe« — tiene coleto acuchillado en martas, la mano izquierda en la espada y gorra de Milan. 1636. Wie der vorige Leganés verehrt. 1666 erscheint der Landgraf wieder als Original in der Südgalerie, in schwarzem Rahmen, $1^1/_4$ □v., 200 Dukaten. 1686 und 1701, 100 Doblonen.

44. *Mauricio* Duque de Cleves. Inventar der Königin Maria: D. Mauricio, armado, quitando el morion. Unter Philipp II im Pardo, galeria real de retratos, wie die folgenden 45, 46, 47, 49, 52, 56.

45. *La Duquesa de Baviera.* Im Pardo. Entweder die damals regierende Herzogin Anna, Gemahlin Alberts III, Tochter Ferdinands; oder, da diese noch einmal vorkommt, Marie Jacqueline von Baden, Witwe Wilhelms I.

46. *La Duquesa de Lorena*, Christine von Dänemark, Gemahlin Francesco Sforza's, Herzogs von Mailand.

47. *La Condesa Palatina del Rin*, Dorothea, Schwester der vorigen, Gemahlin Friedrichs II von der Pfalz.

48. *Doge Andrea Gritti* (?), Kniestück, sitzend, im Inventar Philipps IV zweifelnd Niccolo da Ponte genannt. Dux de Venecia sentado en una silla carmesí con ropa de brocado y capa de armiño, que dicen que sea N. d. P. 1636 im Geschäftszimmer, 1666 im Pasillo der Madonna. 50 Dukaten.

49. *Emanuel Philibert*, Herzog von Savoyen, Gemahl der Catharina, Tochter Philipps II.

50. *Der Herzog Francesco Sforza* von Mailand, Gemahl der Christine von Dänemark. Ganze Figur, mit dem Feldherrnstab. S. Ridolfi, Le Maraviglie I, 174. Von Rubens kopiert. Zu Philipps II Zeit in der Casa del Tesoro, $2^1/_3 \times 1^1/_8$ v. 20 Dukaten, ohne Angabe des Malers. 1636 in einem pasadizo des Schlosses (pieza tercera), über der linken Schulter das Wappen.

51. *Der Herzog von Urbino*, die Hand auf einer Kanone (con una mano sobre un tiro de artilleria). 1666 und 1686 in der Südgalerie, 200 Dukaten. — So hatte Tizian den Artillerieliebhaber Alfons von Ferrara dargestellt, nach Vasari XIII, 25; eine Kopie im Pitti 311.

52. *Der Herzog von Alba.* Im Pardo. Inventar der Königin Maria: armado, excelente la cabeza, con una banda, por el hombro, colorada. Ein Original Tizians ist noch im Palast Alba.

53. *Doña Maria Henriquez, Herzogin von Alba.* 1666 in der Südgalerie des Schlosses, $1^1/_4$ v. hoch, auf Holz, 150 Dukaten.

54. *Francisco de los Cobos,* Comendador mayor de Leon, Staatssekretär Carl V. 1666 und 1686 im Pasillo der la Madona, $1^1/_2$ □v. 200 Dukaten. Der Madrider Katalog vermutet, es sei das Bildnis 578 »Venezianische Schule«.

55. *Dessen Frau, Doña Maria Sarmiento de Mendoza;* zu derselben Zeit in der Südgalerie, $1^1/_2 \times 1$ v., Holz, 90 Dukaten.

56. *Stanislaus, Hofzwerg Karls V.* In dem Bildnissaal des Pardo zu Philipps II Zeit und unterhalb der Fürsten aufgestellt. Nach dem Brande, im Inventar von 1614, sind zwei Bildnisse desselben verzeichnet, im Retrete (Kabinet) des Königs. Enano Estanislao, tiene una lanza en la mano, vestido de damasco colorado. 1636 im Schloss, Geschäftszimmer, un truancillo en pié y en las costuras armiños, en la mano derecha una asta y en la izquierda un bonete colorado aforrado en armiños.

57. »*Juan Albin, englischer Maler.*« Im Guardajoyas Philipps II, pieza segunda: Otro Retrato en lienço al olleo de la caueza de Juan Albin, pintor yngles de mano de Tyciano, $^7/_8 \times {}^5/_8$ v., 100 Realen. 1636 im Nordzimmer vor dem Schlafgemach Philipp IV: el cabello largo, la camisa descubierta por los hombros, el vestido que parece plateado. Unas letras detras del cabello que dicen Ticianus fecit.

58. *El Señor Alarcon.* E Tiziani Archetypo. Peret sc. Seltener Kupferstich nach einem früher in Spanien befindlichen Bildnis, von Peter Perret, einem Schüler des Cornelius Cort, den Philipp II 1595 nach Madrid berief, wo er 1637 starb. Hernando de Alarcon war einer der Helden der Schlacht von Pavia, wo er die Nachhut von 200 lanzas befehligte. Der Marques von Pescara übergab ihm die Person des gefangenen Königs Franz I, als dem ersten spanischer Nation unter den Kombattanten und zur Anerkennung der spanischen Leistungen in der blutigen Schlacht (cabeza de todos los que della acá estamos, nennt er ihn bei Sandoval). Er brachte Franz nach Madrid und geleitete ihn später bis zur Grenze. — Ein kurzer stämmiger Mann mit hoher Stirn, kahlem Kopf, starken Brauen und grofsem weifsen Bart, in der Hand den Kommandostab.

59. *Eine Serie von sechs ovalen Bildnissen,* $1 \times {}^3/_4$, 1666 und 1686, 600 Dukaten. 1777 sind es acht, und in viereckige Form gebracht, darunter die Bildnisse des Malers und seiner Frau. $1^1/_4 \times 1$.

Andere Porträts wurden Tizian irrig zugeschrieben, z. B.: Der Mann mit Buch und Kreuz von Leandro Bassano (Pardo 53), der Mann im Marderpelz von Jacopo Bassano (ebenda 36). Unter den Damenbildnissen, meist mit ungenügender Beschreibung, kommt auch die Dame mit dem Palmblattfächer vor.

DAS VENEZIANISCHE GRABDENKMAL DER FRÜHRENAISSANCE

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER

(Schluss.)

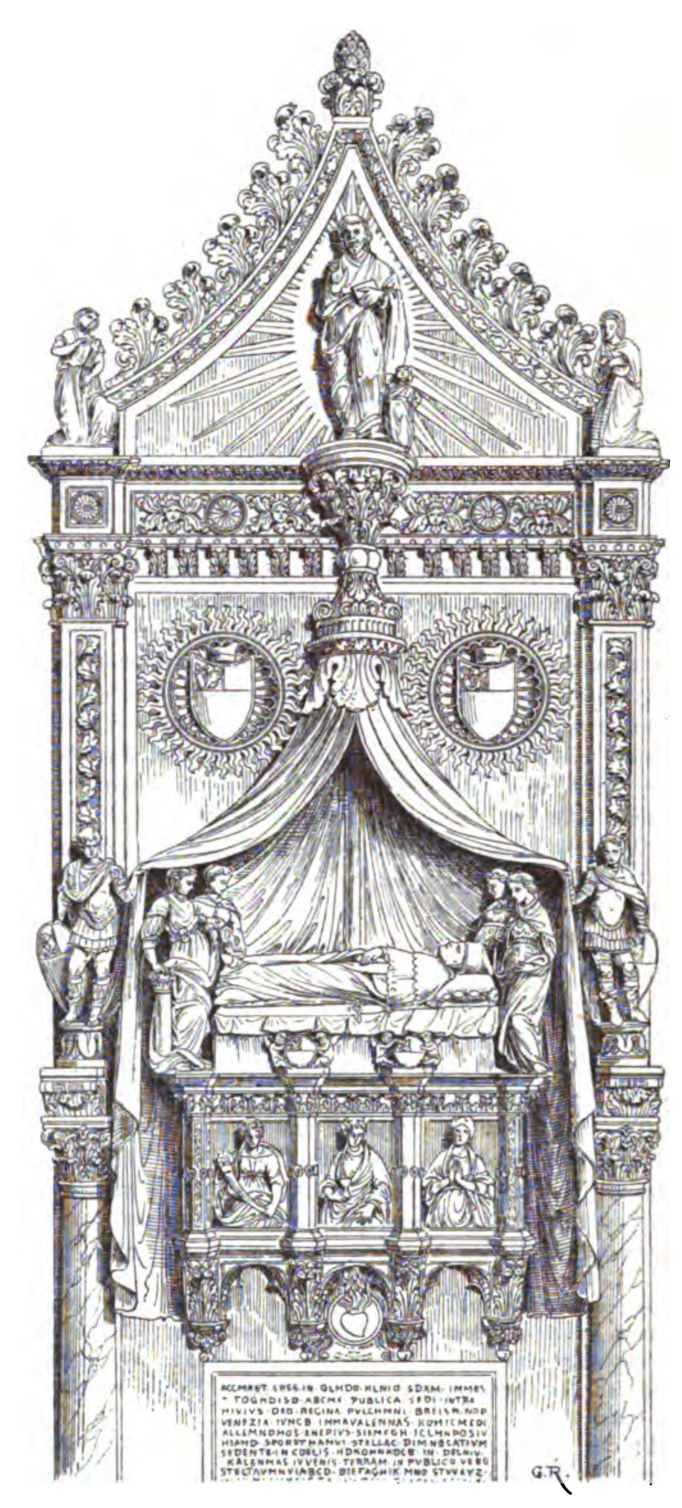
Wie die geschilderten toskanischen Werke selbst keineswegs als allseitig harmonische Renaissanceschöpfungen gelten können, so leitet auch ihr Einfluss nicht unmittelbar zu den Bahnen der Renaissance, sondern zeitigt zunächst die freilich nur kurze Blüte einer selbständigen Übergangskunst. — Das früheste bezeichnende Erzeugnis derselben auf unserem Gebiet ist das tektonisch dürftige Monument, welches dem Bischof Pietro Emiliani 1464 in seiner seinem Namensheiligen geweihten Kapelle zu Sta. M. de' Frari errichtet wurde. Die Dekoration des Kastensarkophages zeigt hier noch gotische Vierpässe, die prächtigen Löwen vor seinen Konsolen erinnern in Auffassung und Stil noch an diejenigen des Savelli-Monumentes, ja selbst die über diesen Löwen befindlichen Halbfiguren zweier Knaben, welche den Bischofshut halten, könnten in ihrer kindlichen Liebenswürdigkeit noch der Kunstrichtung der dalle Masegne angehören. Die fünf Statuen thronender Heiligen aber, welche oberhalb des Sarkophages die Wandfläche schmücken, sind Schöpfungen einer neuen Zeit. Trotz ihrer verfehlten Proportionen fesseln sie bei näherer Prüfung durch eine bislang unerreichte Kraft der Charakteristik in den Köpfen, durch die Freiheit des Faltenwurfs, durch die flotte Technik, und nähern sich bereits den trefflichen Chorstatuen Vittore Camelio's in Sta. M. de' Frari (1475) und in S. Stefano.[1])

Ein ähnliches, künstlerisches Doppelantlitz zeigt der figürliche und ornamentale Schmuck einzelner Grabplatten, das weitaus bedeutendste Glied dieser kleinen Denkmälergruppe aber ist das Grabmonument des Dogen, dessen lange Amtsführung den zeitlichen Grenzen der geschilderten Übergangsperiode entspricht: das Denkmal Francesco Foscari's († 1457) zu Sta. M. de' Frari.

In ungewöhnlichem Grad mochten hier Trauer und Teilnahme Ausdruck verlangen; das beispiellos harte, mit der Absetzung endende Vorgehen des Rats verlieh dem Tod des schwergeprüften Greises die Weihe politischen Märtyrertums und bedurfte schon vor der öffentlichen Meinung einer gewissen Sühne.[2]) — Bereits durch

[1]) Den in der gleichen Kapelle von derselben Familie gestifteten Altar S. Pietro's schreibt Zanotto wohl irrtümlich dem Meister des Grabmales zu. Er dürfte um mehr als ein Jahrzehnt später entstanden sein und ist in seinen beiden Stockwerken selbst nicht einheitlich. Die weiblichen Figuren des oberen gemahnen durch ihren Typus auffallend an die Frauengestalten Antonio Rizzo's.

[2]) Die Leiche des abgesetzten Dogen wurde gegen den Willen der Angehörigen mit allen seiner früheren Würde entsprechenden Ehren zur Grabstätte geleitet. — Der Ton der von Bernardo Giustiniani verfassten Inschrift, einer würdevollen Ansprache des Dogen an die Venezianer, ist für die allgemeine Stimmung nach dem jähen Tod des Dogen bezeichnend.



Monument des Dogen Francesco Foscari († 1457) in Sta. Maria de' Frari zu Venedig.
Arbeit des Paolo und Antonio Bregno.

seinen Mafsstab übertrifft dieses Monument, welches fast die volle Höhe des Chores erreicht, alle früheren Dogengräber. Sein Aufbau gemahnt unmittelbar an das Mocenigo-Denkmal. Einzelne Motive bekunden ferner die Kenntnis der geschilderten Veroneser und das Studium der venezianischen Monumente, besonders des Sarkophages Antonio Veniers, an welchen sowohl die spitzbogigen Wölbungen zwischen den Konsolen, wie die Friesdekoration des Wandvorbaues erinnern. Auch der Bildschmuck bietet inhaltlich nur unwesentliche Abweichungen vom früheren Brauch.[1])

Dem Serego-Denkmal analog halten zwei Schildträger den Baldachin gelüftet; nach ähnlichem Prinzip, wie an dem künstlerisch unbedeutenden Monument des Filippo Corraro (✝ 1410) in S. Pietro di Castello, zeigt die Vorderfläche des Sarkophages die Halbfiguren der drei Kardinaltugenden. Die vier Geschwister der letzteren jedoch, Prudentia und Justitia, Fortitudo und Temperantia, sind in ganzer Figur dargestellt und erhalten sinnig einen neuen Platz zu Häupten und Füfsen des auf der Bahre ruhenden Toten unter dem Baldachin, welchen die beiden Knappen, auf besonderen, von Halbsäulen getragenen Konsolen fufsend, hier von aussen fassen. Schon diese inhaltlich geringfügige Neuerung wird für die Gesamtwirkung bedeutungsvoll: die Verteilung des Bildschmucks erscheint hierdurch glücklicher, als je zuvor, der Wechsel im Standort der Knappen bewirkt eine treffliche Vermittelung und schärfere Scheidung zwischen den Hauptteilen und der Wandverkleidung. Dazu kommt die freilich noch leise Einwirkung eines neuen künstlerischen Prinzipes, welches überall eine monumentale Wirkung grofser, klar geschiedener Massen bevorzugt und das architektonische Element trotz der malerischen Gesamterscheinung schärfer als bisher hervortreten lässt. —

Die architektonischen und ornamentalen Details weisen neben den gotischen Motiven schon zahlreiche antikisierende Renaissanceformen auf und danken gerade dieser Verbindung ihren eigenartigsten Reiz. Eine unbefangene Betrachtung sieht hier kaum einen Widerspruch zwischen den an römisch-korinthische Muster gemahnenden Kapitälen der Säulen und Pilaster und den Kriechblättern des Giebels, zwischen den spitzbogigen Wölbungen unter dem Sarkophag und den antikisierenden Konsolen über den Säulen. Auch die Figuren enthalten besonders in ihren Stellungen noch starke gotische Anklänge, ihre hohe Naturwahrheit aber weist sie bereits der Renaissance zu. In diesem Sinn besitzt zunächst die Gewandbehandlung unter allen früheren und gleichzeitigen Werken Venedigs nicht ihres gleichen, annähernde Analogien nur in den Arbeiten der Toskaner. Unruhiger, als an den Statuen der Porta della Carta, in den kräftigen Ausbuchtungen und Schwingungen der einzelnen Teile keineswegs stets motiviert, erscheint der Faltenwurf dennoch durchaus natürlich und bezeugt eine unbefangene Beobachtungsgabe, die, Dank der trefflichen Behandlung des istrischen Steins, selbst noch unter der verschwenderischen Vergoldung mit voller Frische wirkt. Von gleicher Naturwahrheit ist das Porträt des Dogen, in dessen durchfurchten Zügen hier sein Geschick nicht minder klar zu lesen ist, als sein Charakter in dem meisterhaften Bildnis, welches Bartolomeo Buon für die Porta della Carta geschaffen hat. — Unter den frei erfundenen Gestalten gebührt den weiblichen vor den männlichen der Vorzug. Am vollendetsten sind die drei grossen Halbfiguren am Sarkophag. Zum ersten Male erhebt sich in ihnen die äufserlich durch die üblichen Attribute gekennzeichnete Allegorie vermöge ihrer inneren Belebung weit über das

[1]) Selbst die Krönung des Baldachins durch die Statue Christi, neben dem ein Kind wohl die Seele des Toten verkörpert, erscheint nicht auffallend.

Durchschnittsmaſs lediglich dekorativer Gewandfiguren, ohne die monumentale Gesamterscheinung einzubüſsen. Schlichte Hoheit verklärt die ruhig vor sich blickende Gestalt des »Glaubens«, freundliches Mitgefühl scheint aus dem leicht geneigten Haupt der »Liebe« zu sprechen, vertrauensvoll sendet die »Hoffnung« ihr Gebet empor. Im Vergleich mit den Gestalten des Mocenigo-Monumentes ist hier der Wuchs schlanker, der Kopftypus von zarteren Formen, welche mit dem weiblichen Ideal jener »Florentiner Thonbildner« nahe Verwandschaft zeigen. Die kleinen, fleischigen Hände sind mit besonderer Sorgfalt gearbeitet. Die von den Schultern herabfallenden Mäntel verleihen den Figuren harmonisch gegen einander abgewogene, in sich geschlossene Gesamtkontouren von groſser Schönheit. An der Bahre fesselt am meisten die »Fortitudo« durch ihr kraftvolles Bewegungsmotiv und den edlen Gesichtsausdruck. Auf völlig anderem Gebiet bewährt sich der Meister in den beiden kleinen Puttenpaaren, welche die runden Wappenschilder halten: nackte, pausbäckige Buben, mit in die Stirn fallenden Haaren, Gestalten, die bereits genügten, ihrem Schöpfer den Renaissancekünstlern zu nähern.

Wer aber ist der Meister dieses bedeutenden, eigenartigen Werkes? — Antwort erteilt hier allein ein 1777 im Auftrag des Federico Foscari von Sebastiano Giampiccoli nach dem Denkmal ausgeführter Kupferstich[1]) dessen Unterschrift mit den Worten endet: »opera d'invenzione disegno e Travaglio dell' Architetto Paulo, e dello Scultore Antonio Frattelli Bregno di Como«. — Über Paolo Bregno fehlen weitere Nachrichten, Antonio Bregno aber wird von Sansovino[2]) als »Protomastro« des Dogenpalastes, und zwar als Schöpfer seiner unter den beiden Barbarigo entstandenen Hoffassade, sowie der Scala dei Giganti, und ferner als Meister einzelner Teile am Grabdenkmal des Dogen Nicolò Tron (zu Sta. M. de' Frari) genannt: dreier, als Arbeiten Antonio Rizzo's durch Urkunden und Stilkritik zweifellos beglaubigter Werke. Diesen selbst erwähnt Sansovino überhaupt nicht, während man andererseits in den erhaltenen Bauakten des Dogenpalastes, welche von der ausgebreiteten Thätigkeit dieses Meisters genauere Kunde geben, einen Antonio Bregno vermisst. — Lediglich um diesen Widerspruch zu heben, hat G. Cadorin[3]) 1838 in seiner Morelli's[4]) Nachrichten erweiternden Abhandlung über Antonio Rizzo beide Meister identifiziert, indem er »Bregno« als einen »Beinamen« Antonio Rizzo's erklärte. — Die Hinfälligkeit dieser zuerst scharf bekämpften, dann aber allgemein wiederholten Annahme[5]) erhellt be-

---

[1]) Schon Cicognara erwähnt diesen Stich. Vergl. Stor. della Scult. II, Ed. Prato 1823 IV, S. 323. Ein Exemplar desselben befindet sich jetzt im Museo Civico zu Venedig in der von Gherro zusammengestellten Sammlung: »Venezia ed Isole«. Stampe e Disegni I Parte I.

[2]) Venet. descritt., S. 119 und 66.

[3]) Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al palazzo ducale di Venezia. Venezia 1838, S. 138 ff.

[4]) In der Ausgabe der »Notizia d'opere di disegno etc.« (Bassano 1800), S. 95 ff.

[5]) Cadorins Behauptung wird jetzt zumeist als Thatsache behandelt, obgleich sie schon kurz nach ihrer Veröffentlichung zu einer heftigen, unentschiedenen Streitfrage wurde. Ein anonymer Artikel des »Gondoliere« (Anno XI 1843, No. 70 und 71) bekämpfte die Identifizierung, ohne jedoch den oben hervorgehobenen Widerspruch geltend zu machen, und griff auf die Angaben Sansovinos zurück. Um dieselben mit den Nachrichten der Urkunden zu vereinen, wies der anonyme Verfasser darauf hin, dass Antonio Bregno das Amt des »Protomastro« neben Antonio Rizzo bekleidet haben, oder von dem Letzteren zeitweilig substituiert gewesen sein könne. — Cadorin bestritt zwar mit vollem Recht diese positiven Annahmen seines Gegners, glaubte sich aber nichtsdestoweniger veranlasst, jene Identifizierung nun ausdrücklich nur als eine Hypothese zu bezeichnen. (Vergl. »Il Vaglio«

reits aus der Thatsache, dass Antonio Rizzo aus Verona gebürtig ist, während in jener Unterschrift als Heimat Antonio Bregno's Como genannt wird.[1]) Am schärfsten aber widersprechen jener Identifizierung die Denkmäler selbst. Dass es stilkritisch völlig unmöglich ist, das Foscari- und das Tron-Monument dem gleichen Meister zuzuweisen, zeigt schon der erste vergleichende Blick, und die spätere Charakteristik des Tron-Denkmales wird es des Näheren erweisen. Von jenem Schwanken zwischen zwei im Grunde entgegengesetzten Auffassungsweisen, von jenen Eigentümlichkeiten einer Übergangskunst, welche das Foscari-Monument kennzeichnen, haftet den beglaubigten Arbeiten Antonio Rizzo's nichts mehr an; dieser ist ein Renaissancekünstler, sein Platz in der Entwickelungsgeschichte der venezianischen Skulptur unmittelbar neben einem Pietro Lombardo — Paolo und Antonio Bregno aber stehen noch neben den Buon, ihr Werk auf fast gleicher Stufe mit der Fassade der Kirche della Madonna dell' Orto, der Porta della Carta und der bei ihr beginnenden Eingangshalle des Dogenpalastes.[2])

Die Bregno sind auf unserem Gebiet zugleich auch die letzten Vertreter jener unter toskanischem Einfluss erstandenen Übergangskunst; ihre Schöpfung weist den Zusammenhang einer organischen Entwickelung nur mit den vorangegangenen Werken auf: den Monumenten der Folgezeit steht sie als Markstein einer abgeschlossenen Epoche gegenüber.

Anno VIII 1843 No. 39, S. 506 ff). Der Streit endete mit einer Gegenüberstellung der Thesen und Antithesen, an deren Schluss Cadorin den Gegner halb ironisch auffordert, für die Thätigkeit Antonio Bregno's am Palazzo Ducale urkundliche Belege beizubringen. (Vergl. »Supplimento al Vaglio No. 43.)

[1]) Freilich stammt die Angabe dieses Stiches erst aus dem XVIII Jahrhundert, es ist jedoch, besonders bei ihrer Ausführlichkeit, durchaus wahrscheinlich, dass sie den Familienpapieren der Foscari entnommen ist, zumal der Name Bregno (Breno) in der That im Comasker Gebiet heimisch war. Vergl. Cicognara a. a. O. IV, S. 323 not. 1. — Giambattista Giovio nennt im »Dizionario ragionato degli uomini della Comasca Diocesi antiche e moderni« (Modena 1784, S. 323) drei Breno, Maler des XVIII Jahrhunderts, welche aus Salorino bei Mendrisio stammen.

[2]) Dieses aus ihren Werken abgeleitete Verhältnis der beiden Meister zu einander scheint uns auch über die weitere Thätigkeit der Bregno wenigstens eine Hypothese zu gestatten. Die Verwechselung Sansovinos wird nur dann erklärlich, wenn ein Antonio Bregno in der That beim Bau des Dogenpalaste beteiligt war. Nichts aber nötigt, mit Cadorin und seinem Gegner die Thätigkeit dieses Meisters in die Zeit Antonio Rizzo's zu verlegen und seinen Namen in den Bauakten nur nach 1480 zu suchen. Vielmehr lässt das Foscari-Monument auf frühere Arbeiten der Meister schliefsen. Von den unter dem Dogen Foscari ausgeführten Teilen des Palastes führte aber einer unmittelbar den Namen des Dogen: die »Scala Foscara«, welche sich an dem die »Facciata dell' Orologio« flankierenden Teil der Hoffassade befand und 1618 abgetragen wurde. Der Meister dieser Treppe, sowie der entsprechenden Hoffassade ist unbekannt. Man schreibt beide den Buon zu, aber diese Annahme wird durch die stilistischen Abweichungen, welche sowohl der erhaltene Teil der Fassade, wie einzelne Glieder der Durchgangshalle bei einem Vergleich mit der Porta della Carta zeigen, in Frage gestellt. Da andererseits diese Teile des Baues sich dem Stil des Foscari-Monumentes nähern, so glauben wir sie, sowie die »Scala Foscara« wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit als die gesuchten Arbeiten der Bregno ansprechen zu dürfen. Dass der Name der letzteren in den Bauakten fehlt, ist nicht auffallend, da dieselben vor 1480 beträchtliche Lücken aufweisen; der Irrtum Sansovinos ferner wird auf diesem Wege wenigstens begreiflich, und somit lassen sich die beiden Hauptschwierigkeiten, von denen Cadorin ausging, beseitigen, ohne dass man einen in zwei von einander unabhängigen Quellen genannten Namen durch Identifizierung aus dem Künstlerkataloge streicht.

III. DIE BLÜTEZEIT

Die Blüte der venezianischen Frührenaissance währt vom Tode Foscari's bis zum Anfang des Cinquecento: das unter Pasquale Malipiero ausgeführte Portal des Arsenals (1460) bezeichnet ihren Beginn — unter dem Dogen Agostino Barbarigo († 1501) wurden zwei ihrer hervorragendsten Werke, die Kirche Sta. M. dei Miracoli und die Scala dei Giganti vollendet. — Acht Mal ward in diesen vierzig Jahren der Kunst die Aufgabe gestellt, das Grabmonument des Staatsoberhauptes zu schaffen, und diesen Dogengräbern schliesst sich eine stattliche Reihe von Denkmälern geistlicher und weltlicher Würdenträger an.

Wie die Übergangsperiode, so bliebe auch diese glänzendste Epoche in der Geschichte des venezianischen Grabmonumentes ohne die mittelitalische Einwirkung nicht völlig verständlich: die Kenntnis der in der zweiten Hälfte des Quattrocento auf unserem Stoffgebiet entstandenen Meisterwerke eines Michelozzo, Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino und Mino da Fiesole, sowie der unter Einfluss des letztgenannten Toskaners ausgebildeten Papst- und Prälatengräber Roms, muss auch bei den meisten jetzt thätigen oberitalischen Künstlern vorausgesetzt werden.[1] In Padua herrscht die Schule Donatello's. Die erst nach dem Abschluss seiner eigenen Thätigkeit im Santo entstandenen[2] Grabdenkmäler des Erasmo de' Narni († 1443) und dessen Sohnes Giovanni Antonio († 1455) sind völlig in seinem Geist entworfen. Die vornehme Schlichtheit ihrer Gesamterscheinung, und die seltene künstlerische Einheit, welche hier zwischen den Grabdenkmälern und ihrem Standort, einer eigens für sie erbauten Kapelle, obwaltet, verleiht ihnen einen hohen Reiz. Auch ihr Bildschmuck ist eines tüchtigen Donatelloschülers würdig. Am wenigsten lassen die an der Vorderseite der Sarkophage flach reliefierten Putten mit den Schriftrollen den Donatellesken Einfluss verkennen. — Während an diesen Denkmälern sowie an ihrer Kapelle noch gotische Motive vereinzelte Verwendung finden, überträgt ein einheimischer Nacheiferer Donatello's, Bartolomeo Bellano, am Grabdenkmal des Juristen Antonio Roselli[3]) (1466) im Santo die reine Formensprache der toskanischen Renaissance und zum Teil auch unmittelbar die Hauptmotive ihres Wandnischengrabes. Freilich begnügt er sich mit dem letzteren nicht: der bereits selbst reich architektonisch eingefassten Rundbogennische giebt er eine zweite Umrahmung durch Pilaster und horizontales Gebälk und dieser ganzen Wandarchitektur einen gemeinsamen Sockel. Eine gewisse Übertreibung, und die dem

[1]) Auch in dieser Periode war dieser Einwirkung Toskanas die häufige Anwesenheit toskanischer Meister in Venedig förderlich, ein unmittelbarer Eingriff aber könnte nur für Verrocchio in Frage kommen, von welchem Vasari eine Zeichnung zu einem Dogendenkmal erwähnt. (Vergl. Vasari ed. Sansoni III, S. 364.) Auf welches Monument sich dieser Entwurf bezog, und ob er überhaupt zur Ausführung gelangte, kann ohne seine Kenntnis jedoch kaum entschieden werden.

[2]) Zwischen 1456 und 1459. Vergl. Gonzati a. a. O. vol. I S. 52 ff. Doc. XXXIII S. XXXVIII; vol. II No. XCVIII S. 129; No. CIII S. 134.

[3]) Vergl. Gonzati a. a. O. vol. II No. CVII S. 138 ff.; Doc. CXLIX S. VII. Das zweite Paduaner Hauptwerk Bellano's auf unserem Gebiete, das Monument des Pietro Rocabonella in S. Francesco, hat auf die Entwickelung des venezianischen Grabdenkmals keinen Einfluss geübt.

Bellano eigene Neigung zu Prunk und Effekt, treten auch im Einzelnen störend zu Tage. Das prächtig ausgebildete Gebälk wirkt über dem zierlichen Hauptteil zu lastend, die Fruchtgehänge, welche den Zwischenraum zwischen Nische und Umrahmung füllen, erscheinen zu schwer und beeinträchtigen selbst den Eindruck der beiden liebenswürdigen Knabengestalten, welche hier die Wappen tragen. Dennoch ist die kunsthistorische Bedeutung dieses Werkes nicht zu unterschätzen, zumal es nahe liegt, in seinem Schöpfer eine jener Künstlerpersönlichkeiten zu begrüfsen, welche den Einfluss toskanischer Schulung nach Venedig verpflanzten. Hierzu veranlassen zunächst historische Überlieferungen. Die Angaben Vasari's [1]) über Bellano's Teilnahme am Colleoni-Denkmal bedürfen zwar noch näherer Erläuterung, haben jedoch zweifellos einen wahren Kern. Wichtiger erscheint die erst vor Kurzem veröffentlichte Nachricht [2]) von einer Reise des Künstlers nach Konstantinopel im Jahre 1479, welche man mit der offiziellen Sendung Gentile Bellini's an den Hof des Sultan Mahomed II glücklich in Verbindung gebracht hat. [3]) Diese Abordnung Bellano's durch den venezianischen Rat gestattet den Rückschluss, dass der Meister auch in Venedig selbst sein Können genügend bewährt habe. In der That zeigen einige daselbst in dieser Zeit entstandene Werke mit den Paduaner Marmorarbeiten Bellano's stilistische Verwandtschaft. Am auffallendsten ist dieselbe im Innern von S. Giobbe, und hier besonders in der zweiten Seitenkapelle zur Linken, deren Altar sowohl in seinen Figuren, wie in seiner Dekoration unmittelbar an Bellano's Wandschmuck der Sakristei des Santo [4]) gemahnt. Gerade in S. Giobbe aber besitzen die Beziehungen der Renaissance-Grabmäler Venedigs zu der Gesamtentwickelung der venezianischen Frührenaissance einen beachtenswerten Ausgangspunkt: das dem Nachfolger Foscari's, Pasquale Malipiero († 1462) in SS. Giov. e Paolo errichtete Monument steht dem Portal von S. Giobbe stilistisch so nahe, dass man beide Werke mit voller Sicherheit wenigstens als Arbeiten der gleichen Schule ansprechen darf. Die architektonische Gesamtanlage, die Gliederung und Profilierung des Gebälks und der Lünettenumrahmung, die Verbindung derselben mit ihren Statuen sind völlig oder doch nahezu identisch, das feine Rankenwerk zeigt gleichen Charakter, das Figürliche verwandten Stil. Letzteres würde auf Pietro Lombardo hinweisen, dem der Bildschmuck an S. Giobbe nach dem Zeugnis Collacio's zweifellos angehört; es könnte hier jedoch nur etwa an die Ausführung seiner Entwürfe durch Gehülfen gedacht werden, denn die drei allegorischen Frauenstatuen über der Lünette sind lediglich dekorativ gehaltene Werkstattsarbeiten nach Art der analogen Figuren an der Fassade der Scuola di S. Marco, und Ähnliches gilt von dem »Ecce homo«-Relief im Lünettenfeld, ja selbst die Porträtfigur des Dogen über dem Sarkophag lässt Feinheit der Durchführung vermissen. — Auch ob der Hauptmeister von S. Giobbe, »Antonio Tajapiera de San Zaccaria« [5]) in der That am Malipiero-Monument Anteil habe,

---

[1]) ed. Sansoni II S. 607 ff. und III S. 368.

[2]) Durch Cecchetti im Archivio Veneto XXXIV 1887 (Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV—XVII) S. 213.

[3]) Vergl. Rep. f. Kw. 1889, S. 214. (Zur Biographie Bart. Bellano's.)

[4]) Vergl. Gonzati a. a. O. vol. I S. 261 ff. und Doc. CXXXII S. CXXXVII.

[5]) Der Stifter der Kirche, der Doge Cristoforo Moro, bestimmt in seinem Testamente vom 29. Oktober 1471: »che la giesia de M. San Job cum le Capelle siano .... compide et fornide segondo l'ordene dato, i lavori debbono esser fornidi per maistro Antonio Tajapiera de San Zaccaria«. Vergl. L. Seguso. Bianca Visconti e Francesco Sforza. Venezia 1878

wagen wir nicht zu entscheiden; wir bescheiden uns hier vielmehr damit, in der thatsächlichen Verwandtschaft beider Werke die kunsthistorische Stellung des Denkmales zu charakterisieren. — Dass dasselbe bislang als toskanische Arbeit gilt, ist erklärlich: die durch Pilaster eingefasste, durch ein hohes Gebälk abgeschlossene, durch eine Lünette gekrönte Wandnische mit dem gewölbten, von Greifen und Flügelscheibe getragenen Sarkophag, gemahnt an toskanische Typen, und das Auftreten der gleichen Elemente am Roselli-Denkmal liefse wenigstens die Hypothese zu, dass der Entwurf von Bellano, wenn nicht geliefert, so doch beeinflusst sei. In der Gesamtanlage entspricht der oberitalischen Tradition freilich nur der hier zum letzten Mal, und zwar recht unglücklich, angebrachte Baldachin, die Ausführung des Einzelnen aber weist unseres Erachtens zweifellos auf die in S. Giobbe thätige Werkstatt hin.

Diese früheste Periode der venezianischen Renaissance entbehrt der Künstlergeschichte noch fast gänzlich. Aus der Zahl ihrer ohne Künstlernamen erhaltenen Werke und ihrer ohne beglaubigte Werke überlieferten Künstlernamen ragen nur sehr wenige greifbare Gestalten einzelner Meister hervor, und auch deren kunsthistorisches Charakterbild kann vorerst nicht völlig klar und vollständig entworfen werden. Zu ihnen gehört Antonio Dentone. Von seinen wenigen zweifellosen Werken ging das Grabmal des Generals Orsato Giustiniani[1]) († 1464) mit der Kirche S. Andrea della Certosa zu Grunde. Der Verlust ist um so bedauerlicher, als dieses Monument, der Abbildung Grevembrochs[2]) gemäfs, späteren Denkmälern wiederholt zum Vorbild diente. Es beschränkte sich auf den Sarkophag, über welchem sich ein niedriger, durch Löwenfüfse und Flügelscheibe verzierter Katafalk mit der Porträtfigur erhob. Der Sarkophag selbst zeigte die übliche Kastenform, aber in neuer, reicher Ausbildung. Mitte und Ecken seiner Langseiten schmückten Tugend-Statuetten,[3]) die Zwischenflächen Medaillons mit Römerköpfen, den vielgliedrigen Sockel Cherubim. Eine wohl getreue Nachbildung bietet der Sarkophag am Denkmal des Dogen Nicolò Tron in Sta. M. de' Frari, eine reichere Durchführung des gleichen Entwurfs im Geiste der Hochrenaissance das Prachtgrab des Kardinals Zeno zu S. Marco. — Auch das zweite durch Sansovino[4]) beglaubigte Monument von der Hand Dentone's, das des Vittore Cappello (1467), blieb nicht völlig unversehrt. Es bezeichnete nicht die Grabstätte selbst, sondern schmückte die Lünette des ebenfalls von Dentone gearbeiteten Portales von Sta. Elena. Als das letztere nach S. Aponal übertragen wurde, gelangte das eigentliche Denkmal nach SS. Giov. e Paolo. — Sein Motiv ist besonders auf venezianischen Münzen traditionell. Wie diese, die religiöse Weihe des Staatsdienstes versinnbildlichend, häufig den Dogen in demütiger Haltung vor S. Marco oder seinem Löwen zeigen, so kniet hier der »Imperator maritimus« Cappello vor Sta. Helena und nimmt aus ihrer Hand die Feldherrnstandarte entgegen. Nur der im Hintergrund sichtbare Sarkophag deutet die sepulcrale Beziehung an. Die beiden Gestalten, lebensgrofse Statuen, bilden eine selbständige Gruppe voll schlichter Naturwahrheit und

(Ongania) Agiunte: Della Famiglia dei Lombardo etc. S. 56. not. 1. — Seguso identifiziert diesen Antonio mit Antonio Rizzo. Eher dürfte hier der Antonio de Marco in Betracht kommen, der freilich schon 1458 als Bauleiter von S. Zaccaria genannt wird.

[1]) Vergl. Sansovino. Venet. descritt. S. 80. Sabellico. De venetae urbis situ (Graevii Thesaurus Tom. V Pars I) lib. III col. 26.

[2]) a. a. O. I. Tav. 92.

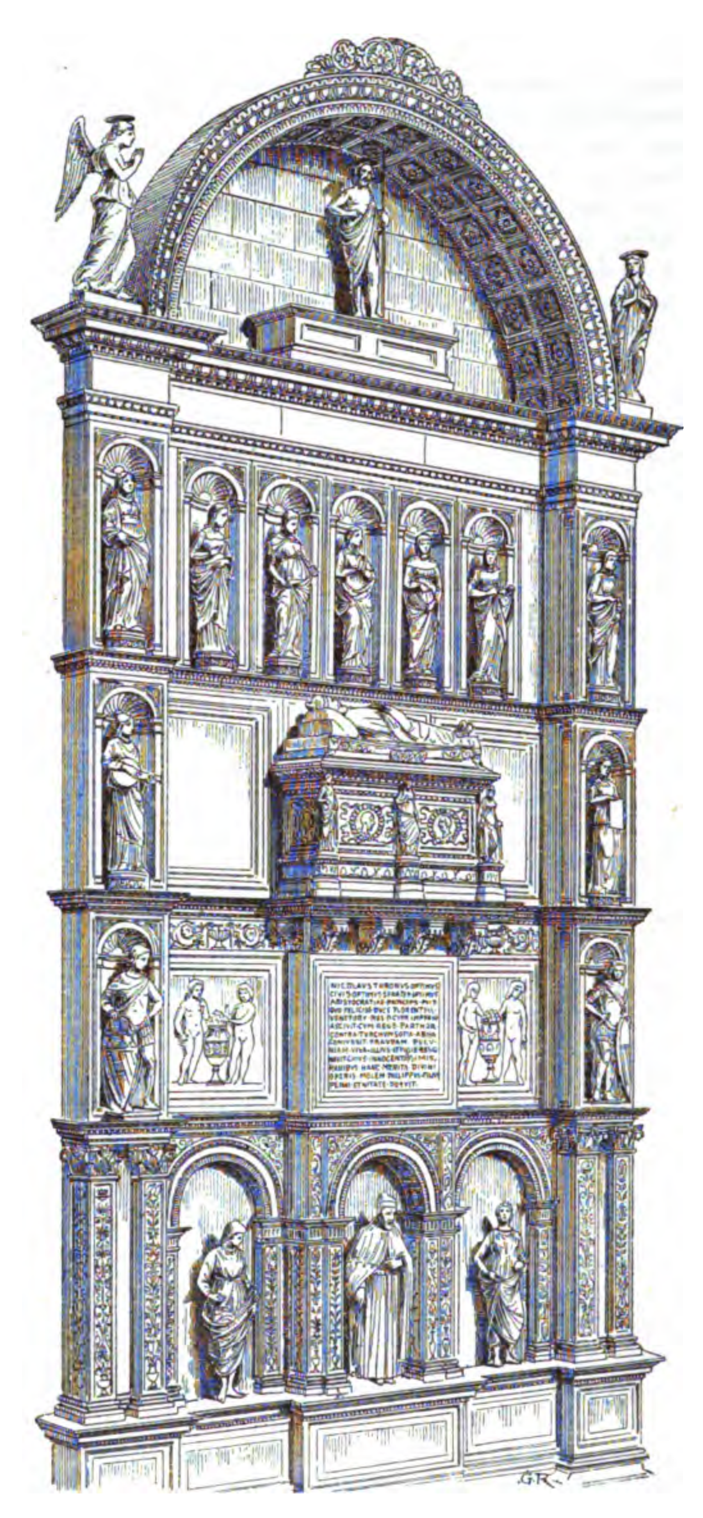
[3]) Eine derselben, die »Fides«, befindet sich jetzt im Museum des Dogenpalastes in der »Camera degli Stucchi«.

[4]) Venet. descritt. S. 78.

inniger Empfindung. Zu dem trefflich durchgearbeiteten Charakterkopf des Feldherrn, in welchem sich Ehrfurcht und Stolz zu paaren scheinen, tritt das Haupt der Heiligen mit seinen feinen, an Typen Cima's gemahnenden Zügen in wirksamen Kontrast. Obgleich die Frauengestalt geringeren Kunstwert besitzt, als die meisterhafte Porträtstatue — mit Recht rügt man an ihr eine gewisse Ausdruckslosigkeit, sowie die starke Verzeichnung der rechten Hand und einzelne Härten des Faltenwurfs —, so sichert das ganze Werk seinem Schöpfer dennoch eine hervorragende Stellung am Eingang der venezianischen Renaissanceskulptur und macht es unwahrscheinlich, dass er später das kalte und weitaus schwächere Monument des Melchiorre Trevisan in Sta. M. de' Frari gearbeitet habe. —

Bedeutsamer griff auf unserem Stoffgebiet der Meister ein, welcher neben Pietro Lombardo als der Hauptvertreter venezianischer Frührenaissance gelten darf: Antonio Rizzo. Wie bereits erwähnt, wird seine Identifizierung mit Antonio Bregno, dem Schöpfer des Foscari-Denkmales, am glänzendsten durch dasjenige Grabmonument widerlegt, an welchem dieser Antonio Bregno den Worten Sansovino's gemäfs wesentlichen Anteil haben soll, durch das Denkmal des Dogen Nicolò Tron († 1473) in Sta. M. de' Frari. — Malipiero's Nachfolger, Cristoforo Moro [† 1471] hatte sich in seiner stattlichen Stiftung S. Giobbe mit einer einfachen Grabplatte begnügt, die freilich durch ihre schlichte Vornehmheit und besonders durch die meisterhafte Wiedergabe der Weinranken in ihrer Umrahmung als unmittelbare Vorgängerin der berühmten Grabplatte des Fra Eusebio Spagnolo († 1501) in S. Michele erscheint.[1]) Um so weniger bescheiden wirkt das Tron-Monument, dessen Mafsstab den des Foscari-Denkmales noch übersteigt. Anderes, als die stattliche Ausdehnung aber haben diese beiden Werke nicht gemein. Schon der flüchtigste Vergleich lehrt, dass hier völlig verschiedene künstlerische Grundprinzipien obwalten. Am Foscari-Monument ein wirkungsvolles Ausklingen der vorangegangenen Auffassungsweise, die das malerische Element bevorzugt, eine noch frei schaltende Phantasie, die sich selbst in kecken Kontrastwirkungen gefällt — hier eine streng in sich geschlossene Wandarchitektur, welche gerade durch die Wiederholung gleichartiger Glieder einen majestätischen Eindruck erzielt; dort in den architektonischen und dekorativen Details vielfach noch endende Gotik — hier reine Frührenaissance. — Und nicht nur vom Foscari-Denkmal, sondern von allen früheren Monumenten ist dieses Werk scharf geschieden. Der bisher verfolgbare Faden der inneren Entwickelung erscheint hier durchschnitten. Man muss fast zweifeln, dass diese Schöpfung selbständig dem heimischen Boden entspross. In der That erinnert der Aufbau oberhalb des Sockelgeschosses an römische Monumente, etwa an das Pius' II in S. Andrea della Valle, und auch die drei Arkaden des Untergeschosses gemahnen an ein Motiv des Cossa-Denkmales zu Florenz. Diese Analogien aber sind nur schwach ausgeprägt und treten für den Gesamteindruck gänzlich zurück. Derselbe entspricht vielmehr am meisten jener in der gleichzeitigen venezianischen Architektur selbst beliebten Richtung, welche man mit Hinweis auf die Fassade von S. Zaccaria treffend als »Stockwerkstil« bezeichnet hat. Von einer »Nische« kann hier kaum noch gesprochen werden; ihre Seitenpilaster haben den Charakter als solche fast gänzlich eingebüfst, sind zu hohen Pfosten geworden, ihre

[1]) Auf die zahlreichen Grabsteine und Grabplatten geringerer kunsthistorischer Bedeutung kann hier nicht des Näheren eingegangen werden. Als die hervorragendsten unter ihnen seien neben den oben genannten die des Lodovico Diedo († 1466) zu SS. Giov. e Paolo, und die des Andrea Bragadino (1500) zu S. Francesco delle Vigne erwähnt.



Monument des Dogen Nicolò Tron in Sta. Maria de' Frari zu Venedig.
Arbeit des Antonio Rizzo.

Lünette wirkt nur als Krönung eines vierstöckigen Aufbaues. Ein neuer, besonders für das venezianische Grabdenkmal der Hochrenaissance mafsgebender Haupttypus feiert hier seinen Einzug: die »Wandnische« weicht der selbständig ausgebildeten »Wandarchitektur«. — So stattlich dieser neue Typus hier aber auch auftritt, seine tektonische Durchführung bleibt noch wenig reizvoll. Feinere Abstufungen gehen dem ganzen Aufbau, wie der Detailierung ab. Die elfmalige Verwendung gleichartiger Nischen ermüdet das Auge und beeinträchtigt auch den Gedankengehalt. Für die Aufgabe, diese zahlreichen Nischen und Blenden mit bedeutsamen Statuen zu füllen, boten die Tugendallegorien hier nur ein Auskunftsmittel, welches trotz ausgiebigster Verwertung zu Wiederholungen zwang.[1]) Beachtenswert, weil neu und einflussreich, ist nur die doppelte Darstellung des Beigesetzten, sowie die Verwertung der beiden sichtlich unter Einfluss antiker Vorbilder gearbeiteten Reliefs, deren Putten ihre Existenzberechtigung hier, gleich den römischen Köpfen am Sarkophag, lediglich in ihrer künstlerischen Schönheit finden. — Dass bei diesem ausgedehnten Werk viele Hände thätig waren, leuchtet ein. Sansovino selbst nennt den vermeintlichen Antonio Bregno nur als Meister der Dogenstatue und »verschiedener anderer Figuren«. Die letzteren wird man zunächst an dem näherer Prüfung ausgesetzten Teile des Denkmales suchen dürfen. In der That stehen dem Bildschmuck der unteren Abteilungen die mehr dekorativ gehaltenen Figuren der beiden oberen Stockwerke und der Krönung wesentlich nach. Schon die beiden Statuen der »Prudentia« und »Caritas« bekunden den Irrtum Sansovino's unverkennbar. Die schlanke, mädchenhafte Gestalt, die auffallend kleinen Brüste, der Kopftypus mit der gewölbten, hohen Stirn, mit dem stark zurückspringenden Kinn, mit den weit geöffneten Augen, deren Brauen sehr hoch liegen, und deren Pupillen durch scharfe Vertiefungen angegeben sind, die Haare, welche oben dicht und platt an den Schädel anschliefsen, seitlich in langen, dünnen Locken herabfallen, die Finger und die Zehen — Alles deutet mit Bestimmtheit auf den Schöpfer der Evastatue am Dogenpalast, Antonio Rizzo, und kennzeichnet zugleich die bei Identität der Meister gänzlich unverständlichen Abweichungen von den weiblichen Idealtypen des Foscari-Monumentes. Dieser Verschiedenheit der Gestalten selbst entspricht der Gegensatz in der Gewandbehandlung, welche am Tron-Denkmal durch den harten Faltenwurf und durch das innige Anschmiegen einzelner Teile an den Körper den Vergleich mit genässten Stoffen hervorruft. — Die beiden Schildträger gemahnen an die wohl ebenfalls auf Rizzo zurückzuführenden Wappenhalter am »Palazzo dell' Ambasciatore«, sowie an der sog. »Casa dell' Otello« (Pal. Guoro). Als eigenhändige Arbeit des Meisters wird man ferner die beiden Reliefs ansehen dürfen, deren liebenswürdige Knabengestalten der Kinderwelt eines Giovanni Bellini entsprossen scheinen. Seinem grossen Zeitgenossen ebenbürtig zeigt sich Antonio Rizzo jedoch vor Allem an der Porträtstatue des Dogen, welche ohne jede Idealisierung — mit ausdrücklichem Hinweis auf

[1]) Nach Zanotto sind Fortitudo, Prudentia und Sapientia doppelt dargestellt. Es muss hier freilich hervorgehoben werden, dass z. T. der schon ursprüngliche Mangel, z. T. die spätere Zerstörung bezeichnender Attribute die Deutung fraglich machen. Besonders gilt dies von den sieben Statuen des obersten Stockwerks. Die Lautenspielerin im dritten Geschoss wird als »Harmonia«, die ihr entsprechende Figur als »Sapientia« erklärt. Den Sarkophag schmücken Prudentia, Abundantia und Fortitudo; zu Seiten der Porträtstatue stehen Prudentia und Caritas.

dieses Bildnis wird Nicolo Tron von Malipiero[1]) »bruto de fazza« genannt — an schlichter Würde die meisten späteren Standbilder übertrifft. — Die nahe Verwandtschaft mit den zuletzt erwähnten Figuren des Tron-Denkmals dürfte es rechtfertigen, wenn wir dem Antonio Rizzo in dem ehemals in der Servitenkirche aufgestellten Monument des Feldherrn Giovanni Emo († 1483) ein zweites auf unserem Stoffgebiet bedeutsames Werk zuschreiben. Dasselbe ist zerstört, doch blieb sein Bildschmuck im Original, sein Aufbau wenigstens in der Abbildung Grevembrochs[2]) erhalten. — Hier wurde die lebensvolle Statue des Beigesetzten zum Hauptteil erhoben. Gleich den früheren Darstellungen der Leiche befand sie sich unmittelbar über dem Sarkophag. Den architektonischen Rahmen bildete ein aus zwei Säulen, horizontalem Gebälk und flacher Lünette bestehender Wandvorbau über hohem Sockel, auf dessen seitlichen Vorsprüngen neben den Säulen die Statue je eines Schildhalters Aufstellung fand. Die letzteren gelangten nach Frankreich in Privatbesitz, die Porträtstatue befindet sich jetzt im Museo Civico zu Vicenza. — Auf Antonio Rizzo lassen hier besonders die beiden Schildträger schliefsen: ihre Köpfe zeigen in dem auffallend breiten Oval, in dem Zurücktreten des Untergesichts und in der Zeichnung der Augen unverkennbare Familienähnlichkeit mit den weiblichen Lieblingstypen des Veronesers und mit jenen Putten des Tron-Monumentes. Es sind nicht mehr die mannbaren, wehrhaften Knappen der früheren Denkmäler, sondern jugendliche Pagen, treffliche Typen jener liebenswürdigen Knabengestalten, welche von nun an die venezianischen Heldenstatuen zu begleiten pflegen. Das Standbild Emo's erscheint in Auffassung und Durchbildung als ein würdiges Seitenstück der Tron-Statue.

Diese beiden Werke leiten die Betrachtung unmittelbar zu jener stattlichsten Denkmälergruppe, in welcher das venezianische Grabmonument, die Vorzüge einer echt nationalen Kunstschöpfung mit dem vollen Reiz der Frührenaissance vereinend, die höchste Entwickelungsstufe erreicht. Als die historischen Vertreter dieser Blüteperiode sind die »Lombardo« zu begrüfsen. — In eigenartiger Weise finden hier die Erscheinungen, welche Beginn und Entwickelung der venezianischen Renaissance begleiteten, ihren glänzenden Abschluss. Die Übertragung und selbständige Umbildung fremder Errungenschaften klingt auch in der Thätigkeit der Lombardo nach: wie ihr Geschlecht, so entstammt auch ihre Kunst nicht unmittelbar dem venezianischen Boden, sondern steht durch die Vermittelung lombardischer Plastik mit der Schule Donatello's in Verbindung, und dennoch dürfen ihre Schöpfungen als nationale Ruhmesthaten der venezianischen Kunst gelten. Wie die letztere ferner auf unserem Stoffgebiet von Anbeginn das Gepräge eines korporativen Schaffens zeigte, so tragen auch ihre jetzigen vollendetsten Werke nicht den Namen einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit, sondern die Marke einer ausgebreiteten Werkstatt. — Leider aber wiederholen sich in Folge dessen für die kunsthistorische Schilderung auch die früheren Schwierigkeiten. Unter den zahlreichen bekannten Gliedern dieser Künstlerfamilie treten bislang nur Pietro und Tullio als Meister mit charakteristischer Eigenart hervor, und auch sie gewinnen dieselbe erst in ihren späteren Werken. Was Pietro seinem Vater Martino und seinem älteren Bruder Moro verdankt, in welcher Weise sich die bis etwa 1490 währende gemeinsame Arbeit auf Pietro und seine Söhne Antonio und Tullio verteilt, kann im Einzelnen kaum mit Bestimmtheit entschieden

[1]) Annali veneti, al anno 1471. Vergl. Archiv. stor. ital. VII 1844, S. 661.

[2]) a. a. O. III No. 27. Vergl. Sansovino. Venet. descritt. S. 58.

werden. Zudem ist bei den meisten hier in Betracht kommenden Werken auch die Datierung nur annähernd möglich. Da sie jedoch zweifellos insgesamt im letzten Drittel des Quattrocento neben oder unmittelbar nacheinander entstanden, so erscheint es dem Obigen gemäfs am geeignetsten, über ihre Anordnung möglichst ihren stilistischen Zusammenhang entscheiden zu lassen.

Den günstigsten Ausgangspunkt gewährt hier das Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo († 1476) in SS. Giov. e Paolo: als Werk Pietro Lombardo's und seiner beiden Söhne Antonio und Tullio ist es durch Sansovino[1]) beglaubigt, und seine Vollendung fällt mit Sicherheit zwischen 1478 und 1481.[2]) Auch für den pragmatischen Teil unserer Untersuchung gebührt ihm diese Stellung, denn es bringt den in den meisten Monumenten dieser Gruppe mafsgebenden Grundton am vollsten zur Geltung. Das weltliche Element herrscht hier rückhaltlos. »Ex hostium manubiis« ist am Sarkophag zu lesen; die Inschrift am Sockel zählt die politischen Erfolge auf, welche Venedig der Tapferkeit und Klugheit des Beigesetzten verdankt. Auch der Bildschmuck kennzeichnet das Ganze vor Allem als Ehrendenkmal eines heldenhaften Feldherrn. In stolzer Haltung steht der Doge auf dem von drei Kriegern getragenen Sarkophag; die beiden Reliefs an der Front des letzteren schildern zwei Ruhmestage Mocenigo's, den Einzug in Skutari und die Übergabe von Famagosta an Catarina Cornaro nach Niederwerfung des cyprischen Aufstandes; an den Schmalseiten des Sarkophags und am Sockel des Denkmals werden die Schirmherren der Tapferkeit, S. Giorgio, S. Theodoro und — Herkules gefeiert; Trophäen zieren das Postament, Statuen gewappneter Krieger[3]) füllen die sechs Nischen zu Seiten des Bogens. Der ganze Entwurf scheint weit stärker von der Idee eines Triumphzuges, als von dem sepulkralen Zweck des Denkmals beeinflusst. Auf den letzeren weist nur die leise Trauer in den Mienen der Krieger, sowie die Darstellung der »Auferstehung« am Krönungsteil.

Als Schöpfer dieses Werkes darf zweifellos Pietro Lombardo genannt werden. Als solcher galt er auch bei seinen Zeitgenossen, denn im Vertrag für Sta. M. dei Miracoli vom 4. März 1481 wird er ausdrücklich durch den Zusatz »qual fece il sepolcro di m. Pietro Mocenigo Prencipe di Venetia« gekennzeichnet.[4]) Ist doch auch das Mocenigo-Monument die früheste seiner hervorragenderen Arbeiten: schon die Altersstufe seiner Söhne macht demgemäfs die Annahme Perkins',[5]) welcher ihnen die ganze Ausführung zuschreibt, unwahrscheinlich. Perkins ging hierbei von dem Grundsatz aus, Pietro's Gebiet sei im Wesentlichen Architektur und Dekoration, und

---

[1]) Venet. descritt. S. 18 verso.

[2]) Sie ist nach 1478 anzusetzen, weil sich der Bruder Pietro's, Giovanni Mocenigo (1478—1485), in der Widmungsschrift bereits als Doge nennt; und vor 1481, weil der Vertrag für Sta. M. dei Miracoli vom 4. Mai dieses Jahres das Denkmal bereits als fertiges Werk erwähnt. Bezüglich des Letzteren vergl.: G. Boni. Santa Maria dei Miracoli in Venezia. Archivio Veneto XXXIII (1887) S. 244 (Kap. XVIII).

[3]) Es liegt kein Grund vor, dieselben als »heilige Krieger« zu deuten, ebensowenig aber lässt sich die Annahme Zanotto's, es »seien Vertreter der mit Venedig verbündeten Stämme«, durchführen. Man wird diese teils jugendlichen, teils älteren Männergestalten in reichen, antikisierenden Rüstungen überhaupt nicht im Einzelnen benennen können. Ihre Bedeutung ist im Wesentlichen nur künstlerisch; ihre Hauptaufgabe besteht darin, durch ihre Gegenwart den kriegerischen Charakter und die Pracht des Ganzen zu erhöhen.

[4]) Vergl. G. Boni a. a. O.

[5]) Historical handbook of Italian Sculpture. London 1883, S. 217.

beiden gehören am Mocenigo-Denkmal freilich die an Umfang und Wert geringsten Teile an. Obgleich das herkömmliche Nischenprinzip hier seine frühere mafsgebende Stellung wiedererlangt, büfst das Architektonische dennoch, besonders durch die schwächliche Ausbildung der wie am Tron-Monument in Nischen aufgelösten Seitenpilaster, seine Herrschaft ein und erscheint lediglich als Rahmen der Figuren. Demgemäfs konnte auch ornamentaler Schmuck nur verhältnismäfsig spärliche Verwendung finden. Aber Pietro führte den Meifsel nicht minder im Dienst figürlicher Darstellung, und schon seine beiden bezeichneten Heiligenstatuen in S. Stefano gestatten den Rückschluss, dass er am Mocenigo-Denkmal wenigstens die Hauptgruppe unter dem Bogen eigenhändig gearbeitet habe. — Die Statue Mocenigo's ist ein Meisterwerk monumentaler Porträtbildnerei. Wie in den äufseren Beigaben und in der Tracht, so scheint auch in der Gesamtauffassung dem mehr die staatsmännische Weisheit verkörpernden Bildnisse Tron's hier eine Verherrlichung des Kriegers und Heerführers gegenübergestellt. Zu dieser kraftvollen, stolzen Mannesgestalt gewähren die beiden ihr zur Seite stehenden Knaben den glücklichsten künstlerischen Kontrast. Sie tragen Schild und Kommandostab, schon ihre fast gänzliche Nacktheit aber verbietet, sie, wie am Emo-Denkmal, als Pagen zu deuten. Cicognara nennt sie »genii«. Sie entstammen dem schönheitsfrohen Geschlecht jener Putten, welche besonders an toskanischen Denkmälern Inschrifttafel und Wappen des Beigesetzten zu tragen pflegen, nur haben sie ihren dort üblichen Platz am Sockel hier mit einem hervorragenderen vertauscht. — Am Sarkophag versucht sich die venezianische Skulptur völlig ausnahmsweise, aber mit prächtigem Erfolg, an historischen Schilderungen im malerischen Reliefstil und kleinem Mafsstab. Besonders in der »Übergabe von Famagosta« überrascht die treffliche Gruppierung der zahlreichen, trotz ihrer Kleinheit meist porträthaft dargestellten Gestalten, besitzt die Frauenschaar, an deren Spitze Catarina Cornaro mit wahrhaft königlichem Anstand die Schlüssel der wiedergewonnenen Stadt aus den Händen Mocenigo's entgegennimmt, den ganzen, echt venezianischen Zauber einer Darstellung Carpaccio's. — Inwieweit Pietro Lombardo am übrigen Bildschmuck eigenhändig beteiligt ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Die elf Kriegerstatuen [1]) sind untereinander nah verwandt, doch sind die drei Träger des Sarkophages naturgemäfs sorgfältiger ausgeführt, als besonders die höher aufgestellten Nischenfiguren. Auch in den letzteren aber ist die schwierige Aufgabe, welche die achtmalige Behandlung des gleichen Themas stellte, geschickt gelöst: Haltung und Ausdruck vermeiden Wiederholungen und sind dennoch bei je zwei einander entsprechenden Figuren trefflich gegeneinander abgewogen. Trotz seiner lediglich dekorativen Behandlung gehört auch das Relief des Krönungsteiles zu den besten Werkstattsarbeiten der Lombardo.

Fast alle dieser Epoche angehörenden Grabmonumente stehen mit diesem Hauptwerk in einem gewissen Zusammenhang, am innigsten aber ist derselbe bei den Denkmälern der beiden Marcello. — Das des Dogen Nicolò († 1474) befand sich ursprünglich in Sta. Marina. Bei der Übertragung nach SS. Giov. e Paolo blieb es nicht unbeschädigt, doch ist seine jetzige Anordnung die ursprüngliche. Dieselbe weist einige Analogien mit dem Mocenigo-Denkmal auf: wie dort, steht der Sarko-

[1]) Das Denkmal enthält jetzt deren nur neun; zwei dieser Statuen, welche Sansovino noch an ihrem ursprünglichen Ort sah, — er zählt »siebzehn lebensgrofse Marmorfiguren« — haben am Denkmal des Dogen Luigi Mocenigo, ebenfalls in SS. Giov. e Paolo, Aufstellung gefunden. Sie standen ehedem wohl zu Seiten des Krönungsteiles.



phag unter einem Rundbogen, den seitlich zwei hinter seiner Flucht zurücktretende, durch je zwei Nischen belebte Pfeiler flankieren. Hier aber ist dies architektonische Gerüst fester gefügt und reicher ausgebildet. Der Bogen ruht auf frei stehenden Säulen, die Nischen besitzen eigene Seitenpilaster. Der Sarkophag hat völlig schlichte Kastenform, die Leiche aber ruht auf einer Bahre, welche, weit stattlicher als am Tron-Monument, ihrerseits dem unteren Teil eines gewölbten, reich dekorierten Sarkophages gleicht.[1] Bereits Selvatico[2]) hat am Aufbau den Mangel allseitig harmonischer Verhältnisse gerügt, Mothes[3]) dagegen mit gleichem Recht den Reiz der Dekoration hervorgehoben. Gesimse, Pilasterfüllung und Kapitäle finden im Innern von S. Giobbe und besonders von Sta. M. dei Miracoli vielfach Verwandtes, die Cherubim, und die mit dem Rankenwerk verbundenen Masken kehren dort getreu wieder. Die beiden prächtigen Säulen gemahnen mit ihren cylinderförmigen, von Festons umwundenen Sockeln und ihrer eigenartigen Kannellur an diejenigen zu S. Andrea nell' Isola[4]) und an die der Capella Corner in SS. Apostoli. In den phantastischen Karyatiden der Sockelplatte, sowie in den beiden Löwen, welche neben der Bahre als Schildhalter dienen, tritt echt venezianische Geschmacksrichtung zu Tage. — Der Stil des Figürlichen zeigt in besonders prägnanter Weise einige schon bei Antonio Rizzo anklingende Eigentümlichkeiten, welche hier, freilich noch ohne Rückschluss auf einen der drei hier vorwiegend in Betracht kommenden Künstlernamen, kurz zusammengestellt werden mögen. In der Gewandung zunächst ist es jene eigenartige, in der Lombardei heimische Behandlung, bei welcher fast alle Falten scharfkantig wiedergegeben, ihre ruhigen Linienzüge jedoch durch unregelmäfsige, an zerknittertes Papier gemahnende Flächen unterbrochen werden. Nicht minder charakteristisch ist an diesen Gestalten die starke Ausbildung des Hinterkopfes, das scharf zurückspringende Untergesicht, der schmale, etwas steife Hals, und besonders die auffallende Zeichnung der Augen, deren oberes Lid bisweilen so tief gesenkt ist, dass der flache Augapfel nur durch einen schmalen Schlitz sichtbar bleibt. In der Auffassung stehen die Allegorien dieses Denkmals der »Prudentia« und der »Caritas« des Tron-Monuments sehr nahe, der eigenartig naive, aber wenig lebhafte Ausdruck ihrer individuellen Köpfe lässt jedoch das innige Gefühlsleben, welches aus jenen Schöpfungen Rizzo's spricht, fast gänzlich vermissen.[5]) — Klarer noch, als am Denkmal Nicolò's, tritt die Verwandtschaft mit dem Mocenigo-Monument an dem in Sta. M. de' Frari befindlichen Grabmal Jacopo Marcello's (errichtet 1484) zu Tage. Dasselbe entspricht unmittelbar dem dortigen, unter dem Bogen befindlichen Hauptteil. Um ihn zum selbständigen Denkmal zu erheben, bedurfte es im Wesentlichen nur einer gefälligen Umgestaltung des Sarkophages, dessen Kastenform bei dem Mangel jeglicher architektonischer Umrahmung zu lastend erscheinen und der Muldengestalt weichen musste. Auf Löwentatzen ruhend, mit

---

[1]) Die Nischen umschliefsen Tugendstatuen; das Lünettenrelief zeigt den Beigesetzten unter dem Schutz S. Marco's und unter Fürbitte S. Giorgio's vor der thronenden Madonna. Vergl. Descrizione del Monumento al Doge Nicolò Marcello, per nozze Venezia 1839.

[2]) a. a. O. S. 247.

[3]) a. a. O. II S. 73.

[4]) Vergl. deren Schilderung bei Temanza. Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto. Venezia 1778 S. 84.

[5]) Bezüglich der Verwandtschaft mit dem Mocenigo-Monument sei hier noch hervorgehoben, dass das Engelsköpfchen an der Bahre Nicolò Marcello's den gleichen Kranz trägt, welcher die beiden neben Pietro Moncenigo stehenden Knaben schmückt.

feinem Rankenwerk übersponnen, überragt von einer aus kelchartigen Gliedern zusammengesetzten Krönung, welche gleichzeitig zur Aufnahme der drei Statuen dient — so kennzeichnet dieser Sarkophag zum ersten Male eine selbständige, reiche Ausbildung des am Malipiero-Monument eingeführten fremden Typus. Zierlich und leicht ist auch der Unterbau. Die drei Karyatiden, welche die Sockelplatte tragen, fufsen auf kapitälartigen Konsolen; die Verbindung derselben bilden Festons, über deren Senkungen je ein Adler seine Schwingen breitet; auch die unter der mittelsten Konsole angebrachte Inschrifttafel ruht über einer stattlichen Flügelscheibe. Der mittelalterliche Typus des frei an der Wand schwebenden Sarkophages wird hier auf das Glücklichste in die Formensprache der Frührenaissance übertragen. — Nicht nur das Motiv der Hauptgruppe, sondern auch Einzelheiten, wie besonders die Köpfe der hier unter ihrer Last gebeugten Karyatiden, scheinen dem Mocenigo-Denkmal unmittelbar entlehnt. Die beiden Knabenstatuen neben dem Standbild verraten sofort den Schöpfer der Tugenden am Monument Nicolò's und sind den drei Putten über dem wohl von der gleichen Hand gearbeiteten Altar S. Jacopo's in der Markuskirche innig verwandt.

Das Denkmal Jacopo Marcello's, in welchem sich die Fäden der vorangegangenen Entwickelung zu einer neuen Kombination vereinigen, bezeichnet seinerseits wiederum den Ausgangspunkt einiger Werke, in denen sein, den »Wandnischengräbern« und »Wandarchitekturen«, entgegengesetzes tektonisches Prinzip fortgebildet wird. Die beiden Hauptglieder dieser Gruppe befinden sich in Treviso. Für diese Stadt war Pietro Lombardo vielleicht schon in den siebenziger Jahren, sicher aber seit 1483 thätig, seit ihm die durch die Freigebigkeit des Bischofs Giovanni Zanetti ermöglichte Restauration des Domes übertragen worden war. Zweifellos ist er auch der Schöpfer des dem hochherzigen Stifter daselbst gewidmeten Denkmales.[1]) Dasselbe bezeichnet den Höhepunkt seiner Leistungen auf unserem Stoffgebiet und entschädigt einigermafsen für das wenig reizvolle Werk, mit welchem er kurz zuvor die Grabstätte Dante's in Ravenna genügend zu ehren glaubte. — Wohl unter dem Einfluss der geistlichen Stellung des Beigesetzten tritt am Zanetti-Denkmal das religiöse Element wieder stärker hervor: die Statuengruppe über dem Sarkophag zeigt den Bischof und den Schutzheiligen Treviso's, S. Liberale, auf den Knien vor dem Heiland. Der Aufbau entspricht im Allgemeinen dem Denkmal Jacopo Marcello's, doch lässt er dessen Zierlichkeit vermissen. Der ungewöhnlich grofse Sarkophag betont die Breitenrichtung; die rechteckige Platte, auf welcher seine kräftigen Träger fufsen, ruht hier nur auf zwei stattlichen Konsolen. Jede Schwerfälligkeit aber schwindet unter dem herrlichen ornamentalen Gewand, welches das Ganze umhüllt. Besonders darf der Sarkophag als ein Hauptstück venezianischer Dekoration gelten. Einen symbolischen Sinn sucht man hier wohl vergeblich. Selbst die beiden eigenartigen Knaben, deren Gestalten in Fischschwänze ausgehen, sind wohl nur die Schöpfungen einer lediglich auf Formenschönheit bedachten, rein ornamentalen Phantasie, gleich jenen zarten Ranken, jenem Akanthus und Weinlaub, jenen Kelchen, Blumen und Blüten, zwischen deren anmutig verschlungenen Linien sich Schlangen und Vögel

[1]) Vergl. über Pietro's Trevisaner Thätigkeit neben Temanza a. a. O. S. 85 ff. besonders: Federici. Memorie Trevigiane. Venezia 1803 I S. 230 ff. und Seguso a. a. O. S. 57 ff. Giovanni Zanetti bestimmt in seinem Testament vom 23. Dezember 1484 für sein Grabdenkmal im Dom 300 Dukaten. Vergl. lib. dei Testamenti. A. A. A. S. 101 ff. Ms. des Archivio Capitolare zu Treviso.

bewegen. Und zu der Schönheit des Entwurfs gesellt sich hier der Vollbesitz technischen Könnens, der es gestattete, in »Pietra Romana« — einer weicheren Abart des gebräuchlichen istrischen Steines — selbst die feinsten Pflanzenstengel völlig vom Grund zu lösen.[1]) Diese Arbeit, von welcher Perkins[2]) mit Recht sagt, sie scheine eher mit einer Nadel als mit einem Meifsel ausgeführt, erinnert an das von Pomponius Gauricus[3]) als Wunderwerk gepriesene Kranzgesims von der Hand Tullio's und greifbarer an die von Tullio und Antonio im Auftrag Agostino Barbarigo's ausgeführten Kamine des Dogenpalastes. Derjenige Teil des Denkmales selbst aber, welcher nach Temanza[4]) Tullio's eigenhändiges Werk ist, der zwischen den Konsolen schwebende Adler, tritt zu der Feinheit jener Ornamente in scharfen Gegensatz und dankt seinen Ruhm gerade einer echt monumentalen Auffassung, die nur das Wesentlichste in grofsen Zügen giebt. Die Christusstatue weist auf den Meister des S. Jacopo-Altares, die beiden anderen Figuren jedoch, besonders der S. Liberale, nähern sich in Typus und Stil mehr den Arbeiten der jüngeren Generation.

Das zweite Denkmal stammt aus dem Beginn der neunziger Jahre, aus der gleichen Zeit, in welcher Pietro Lombardo für Treviso die Paläste Pola und Bettignuoli schuf.[5]) Es befindet sich im Chor von S. Nicolò über der Grabstätte des Senators Onigo († 1490). Der Sarkophag fufst hier nicht auf einer einfachen Platte, sondern auf einem hohen Postament, vor welchem nackte, Füllhörner tragende Putten die Stelle der männlichen Karyatiden einnehmen. Im Übrigen entspricht die Anordnung dem Zanetti-Denkmal. Die Statuengruppe über dem Sarkophag steht in der stilistischen Behandlung den Marcello-Monumenten, in der Auffassung aber dem Emo-Denkmal am nächsten. Die Pagen des letzteren finden hier wenigstens annähernd ebenbürtige Rivalen. Am Standbild des Beigesetzten weicht der stolze Ausdruck der Mocenigo- und der Marcello-Statue der gleichen ruhigen Würde und Schlichtheit, welche die Bildnisse Tron's und Giovanni Emo's auszeichnen. Den Sarkophag schmückt reiches Rankenwerk echt Lombardesken Stiles, wenn auch von geringerer Vollendung als an der Arca Zanetti's. Den Hauptteil der Dekoration aber bestreitet bei diesem Werk die Malerei, indem sie dem mit buntem, afrikanischem Marmor getäfelten, rundbogig abgeschlossenen Hintergrund, welcher allen drei Denkmälern dieser Gruppe gemeinsam ist, einen zweiten, farbenprächtigen Fond und einen breiten, rechteckigen Rahmen giebt. Man beschränkte sich hierbei nicht auf lediglich dekorative und ornamentale Formen, sondern bereicherte auch den Bildschmuck des Denkmals: auf perspektivisch dargestellten Vorsprüngen an der Basis des Rahmens stehen zwei venezianische Jünglinge in stolzer Haltung, die Hand am Schwert, den Knappen der älteren Monumente gleichend. Der Meister dieses Fresko

---

[1]) Freilich sind die feinsten Details jetzt einer mit unverantwortlicher Unachtsamkeit ausgeführten »Reinigung« zum Opfer gefallen.

[2]) a. a. O. S. 216.

[3]) de sculptura. Ed. Brockhaus, Leipzig 1886 S. 250.

[4]) a. a. O. S. 118.

[5]) Dieser späteren reichen Thätigkeit der Lombardo in Treviso dürfte auch das Monument des Nicolò Franco († 1501) im Dom, und der Grabstein des Lodovico Marcello in S. Gaetano (jetzt im Gang zum Campanile) ihre Entstehung danken. Eine Beschreibung des mit trefflicher Porträtfigur geschmückten Grabsteines bei L. Bailo: Di Alvise Marcello sec. XV Cenni biografici (per nozze). Treviso 1882 S. 10. — Lombardeske Einflüsse erstrecken sich bis in das Friaul. In Cividale zeigt dieselben auf unserem Stoffgebiet das Denkmal des Nicolò Donato († 1497) im Dom, an welchem Pietro Lombardo 1502 thätig war.

ist Jacopo de' Barbari.[1]) Am plastischen Bildschmuck dürften Tullio und Antonio auch hier gröfseren Anteil haben, als ihr Vater. —

Die zahlreichen einfacheren Denkmäler dieses Typus, welche zumeist nur auf den über Konsolen schwebenden Sarkophag selbst beschränkt bleiben, haben auf höhere kunsthistorische Bedeutung nur selten Anspruch. Es sind zum gröfsten Teil nur Werkstattsarbeiten Lombardesken Charakters. Freilich bleibt gerade in ihnen der Zauber der Frührenaissance lange Zeit in Kraft: wurde doch eine gefällige Grundform und eine reiche Ornamentation hier durch den Typus selbst bedingt.[2]) Nur die Ausführung und die Durchbildung der Details lassen die frühere Frische und Feinheit vermissen. Bezeichnend hierfür wird bereits das Monument, welches Luca Zeno seiner Gattin Generosa (Orsini) und seinem Sohn Maffeo zu Sta. M. de' Frari errichten liefs. Hier entspricht der originelle, zierliche Gesamtentwurf[3]) noch völlig dem Geist der Frührenaissance, während das schwerfällige Ornament die zwar schulgerechte, aber trockene Zeichnung der Gesimse, und die dürftige Ausführung des Figürlichen die bisherigen Bahnen verlassen. — Und diese Vergröberung der Details steigert sich an einigen gleichzeitigen Werken ferner zu Gunsten einer neuen, schon der Hochrenaissance zugeneigten Dekorationsweise. Jene aus dem Vollen schaffende Phantasie, welche den ganzen Kreis vegetabilischer und animaler Gestalten umfasst, erscheint hier verbannt; der Formenreichtum bleibt im Wesentlichen auf den Wechsel geradlinig und gewölbt begrenzter Glieder beschränkt; niedrige Pfeiler und Säulchen, Konsolen und Gesimse gelangen zur Herrschaft. Wohl das früheste Beispiel einer solchen Ausbildung, welche man als »Schreinerstil« annähernd charakterisieren könnte, bietet das Monument des Melchiorre Trevisan († 1500) in Sta. M. de' Frari.[4]) Die Verwandtschaft, welche der Bildschmuck und die al fresco ausgeführte Wanddekoration dieses Werkes mit dem Onigo-Monument zu Treviso aufweist, kann demgemäss einen Rückschluss auf den gleichen Künstler hier nur unvollkommen begründen, zumal sie selbst nur äufserer Natur ist. Das Standbild Trevisans wirkt durch die unnatürliche Steigerung aller Bewegungsmotive bereits manieriert, und auch die Stellung der handwerksmäfsig ausgeführten Pagen hat etwas Gespreiztes. Gerade einer derartigen Auffassungsweise aber steht sowohl Pietro Lombardo, wie vollends Antonio Dentone, dem man diese Werke zuzuschreiben pflegt, noch fern. Sie

[1]) Vergl. Morelli-Lermolieff. Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Bologna 1886 S. 148 ff. Ob auch die plastischen Teile ursprünglich Farbschmuck trugen, ist bei ihrer starken Überarbeitung nicht mehr zu entscheiden; jener nachweisbare selbständige Anteil der Malerei aber ist um so beachtenswerter, als die meisten Denkmäler dieser Periode wohl verschiedenfarbige Marmorarten und vereinzelte Vergoldungen aufweisen, naturalistische Bemalung und polychrome Dekoration dagegen vermissen lassen.

[2]) Als Beispiele für den einfachsten Typus seien hier die Sarkophage des Jacopo Barbaro (1511) in Sta. M. de' Frari und des Vinciguerra Dandolo († 1517) und Bernardino Martini († 1518) zu S. Fantino angeführt. Bei reicheren Monumenten wird oben das Paradebett mit der Porträtfigur hinzugefügt, und der Sockelteil des Ganzen stattlicher ausgebildet; so am Denkmal des Marco Sanudo († 1505) in S. Zaccaria, nach dessen Muster das des Girolamo Canale (1535) in SS. Giov. e Paolo und selbst noch das des Gasparo Moro († 1650) in Sta. M. della Misericordia ausgeführt wurde.

[3]) Treffend hat Mothes (a. a. O. II S. 84) denselben »eine im Grofsen ausgeführte Wiederholung der an Privatbauten der lombardischen Schule so oft wiederkehrenden aufgehängten Medaillons« genannt.

[4]) Die ausgiebigste Verwertung dieser Dekoration zeigt das Denkmal des Benedetto Brugnolo (err. 1505) in Sta. M. de' Frari.

deutet vielmehr auf einen bereits der Hochrenaissance angehörenden Künstler und kehrt in der That in den Statuen des Benedetto da Pesaro († 1503) zu Sta. M. de' Frari, sowie des Dionysio Naldo († 1510) in SS. Giov. e Paolo wieder, zwei durch Sansovino [1]) beglaubigten Arbeiten des Lorenzo Bregno. —

In anderer Weise äufsert sich die Blüte und das Ausleben der Frührenaissance an den Wandnischengräbern. An ihrer Spitze steht das vollendetste aller venezianischen, eines der schönsten aller italienischen Grabdenkmäler, das Monument des Dogen Andrea Vendramin († 1478) zu SS. Giov. e Paolo. Es geht nicht an, hier der Bedeutung dieses Meisterwerkes allseitig gerecht zu werden, zumal dasselbe bereits vielfach geschildert und trefflich gewürdigt worden ist. [2]) Hier seien daher nur einzelne unserer Gesamtaufgabe entsprechende Gesichtspunkte kurz hervorgehoben. Das Monument Nicolò Marcello's, welches ihm tektonisch am nächsten steht, gewährt zugleich einen geeigneten Mafsstab für die Schätzung seiner Vorzüge. Die dortigen Missgriffe in den Mafsverhältnissen weichen hier einer gerade durch die Einfachheit ihrer Proportionen mustergiltigen Anordnung. Wirkungsvoller sind hier alle architektonischen und ornamentalen Details und das Figürliche, weil Alles mit sichtlicher Sorgfalt und unübertroffenem Feingefühl für den Gesamteindruck berechnet ist. Für diesen herrscht die Architektur vor, und dennoch behält der Bildschmuck im Gegensatz zu allen späteren analogen Entwürfen sein volles Recht. Seine Verteilung zeugt von gleicher Meisterschaft [3]) wie diejenige der Dekoration, welche im Wesentlichen auf die vertikalen und horizontalen Gliederungen beschränkt bleibt und sich mit trefflicher Abstufung am reichsten an den dem Beschauer nächsten, spärlicher an den oberen Teilen ausbreitet. — Auch in seinem Charakter bezeichnet dieses Werk einen harmonischen Abschluss der bisherigen, vom Widerstreit profaner und religiöser Gedanken gezeitigten Entwickelung. In seiner ursprünglichen Gestalt [4]) bewahrt der Hauptteil des Bildschmuckes die innere Beziehung zur christlichen Lehre. Die christlichen Tugenden schmücken den Sarkophag, Engel umstehen die Bahre; der Oberteil zeigt die Verkündigungsscene und die zwischen zwei Heiligen thronende Madonna, vor welcher der Doge und einer seiner Söhne anbetend knieen. Für die der Folgezeit anstöfsige Darstellung Adams und Evas mochte freilich vorzugsweise ihre künstlerische Bedeutung entscheidend gewesen sein, auch inhaltlich aber stehen

[1]) Venet. descritt. S. 66 und S. 20.

[2]) Vergl. besonders Cicognara. Stor. della Scult. IV S. 348 ff. und: Fabbriche e monumenti cospicui di Venezia. Venezia 1840 II S. 83 ff., sowie den Text bei Diedo-Zanotto a. a. O. Th. Elze. Bilder aus Venedig. No. 6 »Ein Grabmonument«. Zeitschrift: Die Dioskuren. XI. Wien 1882 S. 10 ff.

[3]) »Eigentümlich schön durchschneidet eine mit den Köpfen der Statuen von rechts nach links pyramidal aufsteigende Kompositionslinie die senkrecht emporstrebenden Linien der Architektur und der Horizontale des Postaments.« Vergl. Th. Elze a. a. O. S. 13.

[4]) Dieselbe zeigt die Abbildung bei Cicognara. Stor. della Scult. Tav. 42. Als das Denkmal nach der Zerstörung der Servitenkirche von dort nach SS. Giov. e Paolo übertragen wurde, ersetzte man die in den Nischen stehenden Statuen Adams und Evas durch die beiden Gewappneten und diese durch die von Lorenzo Bregno für die Familie Bragadino gearbeiteten Statuen der SS. Maria Maddalena und Catarina. Die Statue der Eva — oder deren Kopie? — steht jetzt im Palazzo Vendramin; der »Adam« ist im Besitz des Herrn H. Péreire zu Paris. Die beiden Wappenhalter der Krönung wurden 1841 für das Berliner Museum erworben.

die Stammeltern der sündhaften, sterblichen Menschheit, die durch das am oberen Teile des Denkmals angedeutete Mysterium erlöst wird, mit dem Gedankengehalt des Ganzen in sinnigem Zusammenhang. Die beiden Gewappneten und die Schildhalter fanden als treue Grabeswächter ihren Platz neben und über dem eigentlichen Denkmal, und die stofflich und formal der Antike entlehnten Darstellungen sind nur im Dienste der Dekoration verwendet. Hier freilich waltet die Formenfreude der Frührenaissance unbekümmert um die sepulkrale Bedeutung. In den von Putten geleiteten Seegeschöpfen ist eine Anspielung auf die Beherrscherin der Adria enthalten, aber die feinen, nach dem Muster der Scuola di S. Marco angeordneten Reliefs an den Säulenpostamenten, die Medaillons über den Nischen, und die Kaiserköpfe in den Bogenzwickeln dienen lediglich der festlichen Pracht. In der Krönung verhallt der religiöse Grundton in naiv-anmutiger Weise: hier halten Sirenen einen Kranz um ein nacktes Knäblein, dessen segnende Handbewegung wohl nur die Deutung als Christkind zulässt. — Und auch in seinen einzelnen Teilen bezeichnet der Bildschmuck dieses Werkes die jeweilig höchste Entwickelungsstufe. Besonders gilt dies von den Tugenden. Die psychologische Charakteristik der Allegorie bleibt naturgemäfs auch hier auf einen mehr allgemeingültigen Ausdruck innigen Gefühlslebens beschränkt, dieser aber spricht hier so ergreifend und seelenvoll, dass neben ihm selbst die vollendetsten »Allegorien« an früheren Denkmälern stumm erscheinen. Die Gewandung verrät antike Vorbilder, die reichgelockten Köpfe aber tragen echt venezianischen Typus. Die beiden Heldenstatuen sind prächtige Nachkommen der Kriegergestalten des Mocenigo-Denkmales, aber durch ihre vollkräftigen Formen von selbständigerer, monumentalerer Wirkung. Die Wappenhalter nehmen zwischen den beiden üblichen Haupttypen eine Zwischenstellung ein: es sind Jünglinge, wie die Knappen an früheren Denkmälern, aber nicht mehr gerüstet, sondern, gleich den Putten am Mocenigo- und Marcello-Monument, fast nackt. Ihre Haltung und ihr schmerzlicher Gesichtsausdruck kennzeichnen ihre Trauer. — Über den Schöpfer dieses Meisterwerkes fehlen bislang urkundliche Nachrichten. Aus stilkritischen Gründen schrieb es Temanza[1]) dem Alessandro Leopardi zu, und diese Zuweisung dürfte bezüglich des Gesamtentwurfes zu Recht bestehen. Für die Säulen, die Gesimse und die Behandlung des Blattwerkes bietet der Sockel des Colleoni-Denkmales schlagende Analogien. Auch der dekorative Teil des Bildschmuckes entspricht zwar nicht in seiner Ausführung, wohl aber in seinem Entwurf Leopardi's Fahnenständern vor S. Marco. Hinsichtlich der Statuen aber bieten die beglaubigten Arbeiten Leopardi's keinen sicheren Mafsstab; den für sie vorzugsweise in Betracht kommenden Namen nennt vielmehr das Denkmal selbst: »Tullio Lombardo«.[2]) Von seiner Hand stammen zweifellos die Statuen Adams und Evas und die beiden Gewappneten, wahrscheinlich aber auch die Figuren an Sarkophag und Bahre, und die beiden Schildhalter. Dass eine diesen Gestalten entsprechende zarte Bildung der Körperformen und jener eigenartig träumerische, zuweilen fast sentimentale Ausdruck ihrer Köpfe auch den Werken Tullio's zu fehlen pflegt, kann freilich nicht bestritten werden, mit gleichem Recht aber ist zu betonen, dass in ihnen die stilistische Behandlung sowohl des Nackten und der Haare, wie ganz besonders der Gewänder wiederkehrt.[3])

[1]) a. a. O. S. 114. Vergl. Selvatico a. a. O. S. 220.

[2]) Seinen Namen trägt die Statue Adams.

[3]) Die innigste Verwandtschaft zeigt in diesem Sinne der Bildschmuck am Denkmal des Dogen Giovanni Mocenigo († 1485) in SS. Giov. e Paolo, sowie des Altares in S. Martino (1484).

Nicht minder hypothetisch bleibt der Anteil Leopardi's an einem Werk, welches zum Vendramin-Monument in einem ähnlichen Verhältnis steht, wie das Denkmal des Nicolò Marcello, gleichzeitig aber die der Frührenaissance angehörenden Glieder dieser tektonischen Gruppe abschliefst: am Monument des Arztes Jacopo Suriano zu S. Stefano. Eine wohl von Moschini [1]) ausgehende falsche Datierung hat bisher auch die kunsthistorische Stellung dieses Denkmales verdunkelt. Um 1550 entstanden, müsste es als ein kaum erklärlicher Spätling der Frührenaissance gelten, sein Charakter und sein Stil weisen vielmehr auf die Wende des Quattrocento, und in der That wird es schon 1499 im Testament des Beigesetzten als vollendet erwähnt.[2]) Gleich dem Denkmal Vendramins' steht es zu ebener Erde, aber es bleibt den Typen der »Wandarchitekturen« noch ferner als dieses und kennzeichnet neben dem Malipiero-Monument die schlichteste Renaissanceform des Wandnischengrabes mit hohem Sockel und einem von zwei Säulen getragenen, rundbogigen Abschluss. Die sonst üblichen Seitenpfeiler fehlen hier. — Von dem nach toskanischem Muster auf Sarkophag und Lünette beschränkten Bildschmuck ist das Lünettenrelief der inhaltlich entsprechenden Darstellung am Vendramin-Denkmal in Komposition und Charakteristik wesentlich überlegen, die Porträtfigur jedoch dürftiger, das Puttenpaar neben der Inschrifttafel konventioneller behandelt, als dort. Gleichzeitig fehlt dem Figürlichen hier jene nahe Verwandtschaft mit den Arbeiten Tullio's. Das Lünetten-Relief steht stilistisch vielmehr demjenigen am Denkmal des Nicolò Marcello [3]) sehr nah. — Nicht auf seinem Bildschmuck aber ruht die Bedeutung dieses Werkes, sondern auf seiner Dekoration. Dieselbe verwertet die Formensprache der Frührenaissance schon nicht mehr in ihrer ursprünglichen Reinheit. In den Füllungen der Sockelpilaster häufen sich unvermittelt die verschiedenartigsten Gebilde: Gefäfse, Ranken, Vögel, Seepferde, gehörnte Masken, Glöckchen, Ketten und aufgehängte Täfelchen. Das Relief der einen Basis zeigt eine auf das Sorgfältigste wiedergegebene Vorrichtung zum Vogelfang. Auch die prächtigen Greifen, welche den Sarkophag tragen, und die gotisch-archaisierenden Wappenschilder in den Bogenzwickeln bekunden eine originelle, aber bereits der Hochrenaissance zugewandte Richtung, als deren Hauptvertreter in dieser Epoche Alessandro Leopardi gelten darf. Dazu kommt, dass die Ausführung — man beachte hier besonders die Früchte und Blätter an den Guirlanden des Sockels — trotz ihrer Feinheit und technischen Vollendung die weichen Formen Lombardesker Arbeit vermissen, und durch ihre scharfkantige Behandlung auf eine mehr an Bronze-, als an Marmordekoration gewöhnte Hand schliefsen lässt.[4]) — Und nicht nur durch seinen Stil führt

[1]) Guida per la città di Venezia. Venezia 1815. Vol. I Parte II S. 587. An Stelle der dort angeführten Inschrift zeigt der Sarkophag zwischen zwei mit dem Titel »Aristoteles« und »Galienus« versehenen Büchern vielmehr den Spruch: »Rura domus nummi felix hinc gloria fluxit.« So las auch Sanudo, welcher in seinem »Diarii« den Sterbetag des Beigesetzten überliefert: den 9. Nov. 1499, und gleichzeitig erwähnt, dass diese Inschrift auch an zwei Häusern Jacopo's zu S. Giuliano und zu S. Trovaso angebracht war. (Vergl. Diarii III carta 18.) Die Inschrift zu S. Giuliano blieb erhalten. — Der Verfasser verdankt diese, sowie die folgende Angabe Herrn Ingenieur Giovanni Saccardo in Venedig.

[2]) 3. Nov. 1499 ... »Corpus vero meum quandocumque de hoc seculo migravero, tumulari volo in Archa mea per me facta in Ecclesia Sancti Stefani.« (Arch. notarile. Atti di Andrea Scalla. Protoc. No. 5.)

[3]) Auch in den Säulen und ihrem Gebälk zeigen beide Werke Analogien.

[4]) Ob das von Jacopo Suriano gestiftete Bronzerelief neben dem Eingang zur Sakristei von demselben Meister stamme, wagen wir nicht zu entscheiden. Neben der äufseren Wahrscheinlichkeit könnte in diesem Sinne die Verwandtschaft des Madonnentypus geltend gemacht werden.

dieses Werk hart an die Grenze der Hochrenaissance, es enthält auch inhaltlich ein Element, welches in diesem Sinne fast eine typische Bedeutung besitzt: zum ersten Male tritt uns hier der — Totenschädel entgegen. Freilich lässt seine rein ornamentale Verwendung — er hängt über den Senkungen der Guirlanden des Sockels — die künftige verheerende Macht dieses Symboles kaum ahnen, aber schon seine Gegenwart, welche die Formenfreude der Frührenaissance bislang fast gänzlich zu meiden wusste, bekundet den Beginn einer neuen Epoche, das Ende der hier zu prüfenden Entwickelungsphase. In der That arbeitete man etwa gleichzeitig mit diesem Denkmal bereits an den Monumenten der Dogen Giovanni Mocenigo und der beiden Barbarigo, an jenen mächtigen Wandarchitekturen, welche die Reihe der venezianischen Hochrenaissancegräber eröffnen. —

Überblickt man zum Schluss die Gesamtheit der geschilderten Denkmäler im Sinne der pragmatischen Betrachtung, so ergiebt sich schon in rein künstlerischer Hinsicht eine eigenartige innere Entwickelung: auf die Herrschaft des Malerischen in den Denkmälern des Trecento folgt in der ersten Hälfte des Quattrocento ein Vorwiegen der Skulptur, in seinem zweiten Abschnitt ein harmonisches Gleichgewicht zwischen Architektur und Skulptur, welches in den letzten Jahrzehnten zu Gunsten des architektonischen Elementes zu weichen beginnt. Im inneren Charakter aber vollzieht sich im Verlauf des XV Jahrhunderts endgültig der zuvor angebahnte Übergang vom Grabmonument des Toten zum Ehrendenkmal des Lebenden: aus fast allen im letzten Abschnitt behandelten Werken tönt ein leiser Wiederhall jener jauchzenden Lebensfreude der Renaissance, welche am Ende des Daseins ihren schönsten Trost in der Unvergänglichkeit irdischen Wirkens findet.



[illegible] Hochrenaissance, es enthält auch inhaltlich [illegible] [illegible] eine typische Bedeutung besitzt: zum ersten [illegible] entgegen. Freilich [illegible] seine rein ornamen[illegible] [illegible] Schwingungen der Guirlanden des Sockels -- [illegible] Symboles kaum ahnen, aber schon seine [illegible] der Frührenaissance bislang fast gänzlich zu [illegible] einer neuen Epoche, das Ende der hier zu [illegible] arbeitete man etwa gleichzeitig mit diesem [illegible] des Dogen Giovanni Mocenigo und der beiden [illegible] Wandarchitekturen, welche die Reihe der vene[illegible] [illegible] —

[illegible] die Gesamtheit der geschilderten Denkmäler im [illegible], so ergiebt sich schon in rein künstlerischer [illegible], auf die Herrschaft der Malerei [illegible] in der ersten Hälfte des Quattrocento ein [illegible] Abschnitt ein harmonisches Gleichgewicht [illegible] in den letzten Jahrzehnten zu Gunsten [illegible] beginnt. Im inneren Charakter aber [illegible] der zuvor angebahnte Über[illegible] [illegible] Einzeldenkmal des Lebenden: aus fast [illegible] tönt ein leiser Wiederhall jener [illegible] [illegible] am Ende des Daseins ihren [illegible] [illegible] Wirkens findet.

DEUTSCHE SCHULE, XVI JAHRHUNDERT

BILDNIS DER MARIA VON UNGARN

FARBENHOLZSCHNITT

EIN JUGENDBILDNIS DER MARIA VON UNGARN

VON V. VON LOGA

Aus der Sammlung Nagler besitzt das Berliner Kupferstichkabinet einen bisher unbeschriebenen Farbenholzschnitt, von welchem eine genaue Nachbildung diesem Hefte beigegeben ist. Der anziehende Frauenkopf, ein wenig nach links gewendet, trägt durchaus individuelle Züge. Das Haar der Dame ist schlicht über das Ohr herabgekämmt, im Nacken wieder aufgenommen und unter einer Kalotte geborgen. Ein Barett mit aufgeschlagener breiter Krämpe, reich verziert mit Perlenbesatz und Goldschmiedearbeit, vollendet den Kopfputz. Das Leibchen von Brokatstoff, im Nacken zu einem aufrecht stehenden Kragen aufsteigend, ist vorn viereckig ausgeschnitten; aus den Schulterschlitzen der anliegenden Ärmel treten geraffte Puffen hervor. Um den schlanken Hals ist eine Schnur mit Edelsteingehänge geschlungen. Diese ebenso reiche wie vornehme Tracht lässt in der Dargestellten eine Fürstin vermuten. Näheren Anhalt giebt uns ihr überaus charakteristisch geformter Mund und das kräftig vorspringende Kinn, das berühmte Familienerbteil der Habsburger. Und in der That liegt uns hier ein Jugendbildnis der Königin Maria von Ungarn, der kunstsinnigen Schwester Karls V, vor. Dieses festzustellen, ermöglicht ein anderer unbeschriebener Holzschnitt der Berliner Sammlung.[1]) Derselbe zeigt uns die Fürstin in jugendlicherem Alter, in halber Figur, nach rechts gewendet, aus einer Fensternische herausschauend. Der Anzug der Prinzessin ist demjenigen auf unserem Farbenholzschnitt sehr ähnlich, vielleicht nicht ganz so reich.[2]) Völlig übereinstimmend

[1]) 201 mm hoch, 117 mm breit, altkoloriert. Von demselben Künstler besitzt das Berliner Kabinet noch drei andere Fürstenbildnisse. Ilg führt in seinem Aufsatze über Leone Leoni (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, V. 1887, p. 86) mehrere Bildnisse der Maria von Ungarn an, ein Verzeichnis, das durch J. F. van Someren (Beschrijvende Catalogus van gegraveerde Portreten, van Nederlanders. Amsterdam 1888) wesentlich vervollständigt wird. Es sind meist Bildnisse aus der späteren Lebenszeit der Prinzessin, wo dieselbe als Statthalterin ihres Kaiserlichen Bruders die Niederlande verwaltete. Ich möchte hier nur einen, dem Cranach zugeschriebenen, Holzschnitt noch erwähnen, welcher sich in dem 1562 zu Wittenberg gedruckten Buche: Wahrhaftige Bildnis etlicher hochloblicher Fürsten und Herren, vorfindet. Derselbe Holzstock ist bereits 1559 abgedruckt.

[2]) Barett mit Kalotte, Leibchen mit viereckigem Halsausschnitt und gefältetem Hemdsaum, goldene Halskette mit schwerem Gehänge.



aber sind die charakteristischen Gesichtszüge, so dass an der Identität der Dargestellten nicht der geringste Zweifel bleiben kann. Auf der Brüstung des Fensters steht geschnitten in Kursive folgende Inschrift:

> Frau Maria gebornne Künigin zu Castilien Romisch vnnd hispanischer Künigklicher mt' schwester Die Kunig Ludwigen von Hungern eelich vermehelt ist Jrs alters im fünnffzehennden Jaren • 1519.

Maria von Castilien war 1505 geboren, 1515 wurde sie an den kaiserlichen Hof geführt und durch ihren Grofsvater Maximilian dem jungen Sohne Wladislaus IV, dem nachmaligen König Ludwig II von Ungarn, verlobt. Im Alter von vierzehn Jahren erscheint uns hier die Braut: so mag sie damals durch ihren liebenswürdigen Anstand Kaiser und König bezaubert haben, wie uns dies Johann Jakob Fugger [1]) schildert. 1521 fand das fürstliche Beilager statt. Doch schon 1526 nahm das Glück des jungen Paares durch den frühen Tod des Königs Ludwig ein jähes Ende. Maria nimmt an diesem Tage den Witwenschleier und gelobt, ihn nie mehr abzulegen, was sie bis zu ihrem Tode gehalten.

Durch diese historischen Daten ist die Entstehungszeit unseres Holzschnittes bestimmt; er dürfte, nach den reiferen Formen der Dargestellten zu schliefsen, kaum vor 1521, sicherlich nicht nach 1526 ausgeführt sein.

Die geistreiche Zeichnung und die ruhig edle Auffassung, welche das Bildnis so anziehend machen, führen uns darauf, in dem Urheber des Blattes einen der ersten Künstler zu vermuten. Die Formenbehandlung weist ganz entschieden auf einen Augsburger Meister hin, was durch die bekannten nahen Beziehungen des kaiserlichen Hofes zu Augsburger Künstlern einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat.

Es läge nahe, an Burckmair als den Autor unseres Bildnisses zu denken. Allein in der Detailbehandlung unterscheidet sich unser Holzschnitt mit seiner etwas harten Modellierung, der matten und sehr gleichmäfsig gehaltenen Färbung wesentlich von der Technik Burckmairs, der in seinen echten Clairobscurs durch die breite, freie und flächenhafte Behandlung die Wirkung eines Gemäldes fast erreicht.

---

[1]) Spiegel der Ehren des Hochlöblichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Österreich. Nürnberg 1668, fol. p. 1329.

DIE BRONZEBÜSTE DES BATTISTA SPAGNOLI IM KÖNIGLICHEN MUSEUM ZU BERLIN, EIN WERK MUTMASSLICH DES GIAN MARCO CAVALLI

VON W. BODE

Unsere Kenntnis der Geschichte der älteren italienischen Kunst hat in den letzten fünf oder sechs Jahren namentlich von zwei Plätzen aus, die keineswegs eigentliche Mittelpunkte des Kunstlebens in Italien waren, sehr wesentliche Bereicherungen erfahren: von Modena und von Mantua aus. Die grofsen Familienarchive der Este und Gonzaga enthalten in Folge der Beziehungen, welche diese kunstsinnigen Höfe in verschiedenen Zeiten zu den Künstlern Italiens gehabt haben, eine Fülle von Dokumenten, die über das Leben der Künstler und über ihre Werke Licht zu verbreiten im Stande sind. Dem Sammelfleifs und den gründlichen Forschungen von Adolfo Venturi, der das Archiv von Modena auf die Urkunden über Künstler durcharbeitete, und von Umberto Rossi, welcher sich der gleichen Arbeit im Mantuaner Archiv unterzog, verdanken wir nicht nur die erste genaue Bekanntschaft mit den Lokalkünstlern von Modena, Ferrara und Mantua, auch weit hinaus über die Grenzen der kleinen Fürstentümer erstrecken sich die Beziehungen, welche die kunstsinnigen Fürsten der beiden Höfe gerade zu den Zeiten der höchsten Blüte der italienischen Kunst mit ihren hervorragendsten Vertretern unterhielt. Durch dieselben haben wir über Künstler wie Tizian und Giorgione, Raffael, Michelangelo und Leonardo neue Aufschlüsse erhalten, und eine ganze Reihe von tüchtigen Künstlern zweiten Ranges ist dadurch erst zu Tage gefördert oder erst in das rechte Licht gesetzt worden.

Besonders reich fliefsen die Quellen für die Kenntnis der Goldschmiede und Bronzegiefser, welche die mancherlei Bedürfnisse der fürstlichen Gönner an Schmucksachen aller Art, an Medaillen, Münzen und ähnlichen Gegenständen zu befriedigen hatten. Durch die noch immer in reicher Fülle zu Tage geförderten Urkunden wird auch auf die Schule der Bronzegiefser, welche im Anschluss an die Giefshütte Donatello's in Padua ihren Mittelpunkt hatten und für die Höfe von Mantua und Ferrara, sowie für die reichen Patrizier Venedigs arbeiteten, völlig neues Licht geworfen. Sperandio, Bartolommeo Melioli, Ermes Flavius, Cristoforo Romano, Cristoforo di Geremia, Antico, Gian Marco Cavalli sind durch diese neuesten Forschungen, welche meist in der italienischen Kunstzeitschrift Archivio Storico dell' Arte [1]) veröffentlicht

[1]) Leider hat diese treffliche Monatsschrift, deren zweiter Jahrgang jetzt zur Hälfte erschienen ist, im Auslande viel zu wenig Beachtung gefunden. Ganz besonders gilt dies für Deutschland; noch vor wenigen Monaten war dieselbe kaum in einer der öffentlichen

werden, zuerst als Menschen und teilweise auch als Künstler unserer Kenntnis näher gerückt worden.

Unter den hervorragenden Kunstwerken, welche dabei in den Kreis der Betrachtung gezogen worden sind, nimmt die bekannte Bronzebüste Mantegna's über seinem Grabe in San Andrea zu Mantua wohl den ersten Platz ein. Bisher war man nahezu einig darüber, dass diese Büste eine Arbeit des Medailleurs Sperandio sei. Adolfo Venturi hat nun in seinem Aufsatze über diesen Künstler (Archivio Storico dell' Arte I, S. 385 ff.) nachgewiesen, dass Sperandio bereits im Jahre 1495 oder wenig später gestorben ist, dass er also die Büste des 1506 verstorbenen Mantegna, welche zum Andenken an den grofsen Toten über dessen Grabe aufgestellt wurde, nicht verfertigt haben kann, »ganz abgesehen davon, dass dieselbe echt antike Gröfse und mantegneske Strenge zeigt, welche Sperandio niemals besafs«. Ein kurz nach Venturi's Arbeit veröffentlichter Aufsatz von Umberto Rossi über den Mantuaner Medailleur Gian Marco Cavalli [1]) geht näher auf jene Bronzebüste des Mantegna ein. Der Verfasser sagt darüber: »Ich wäre geneigt, eine andere hervorragende Arbeit dem Cavalli zuzuschreiben, nämlich die Brozebüste des Andrea Mantegna, welche in Mantua über dem Grabe des berühmten Malers steht. Viele haben über diese Büste geschrieben, die ohne Zweifel eines der trefflichsten Kunstwerke ist, welche die Renaissance hervorgebracht hat, und mehrere der ersten Meister dieser Zeit sind als Verfertiger der Büste genannt worden. Man hat sie als Arbeit des Mantegna ausgegeben, der sie bei seinen Lebzeiten ausgeführt habe, und neuerdings sind fast alle Kunstschriftsteller in ihrer Zuschreibung an Sperandio einig gewesen, aus Irrtum über den Geschlechtsnamen des bekannten Medailleurs, den man bisher fälschlich de' Melioli nannte. Ich möchte nun hier eine Hypothese aussprechen, bis andere Forschungen uns den wahren Namen des Künstlers liefern: wäre es nicht möglich, dass Gian Marco jene berühmte Büste modelliert hätte? Freilich muss ich gestehen, dass jeder feste Anhalt zum Vergleiche fehlt, da wir keine beglaubigte Arbeit des Cavalli kennen; ein Umstand, der meine Annahme auf schwache Füfse stellt. Aber es sind andere Umstände vorhanden, welche dieselbe doch als begründet erscheinen lassen können. Zunächst und vor Allem die freundschaftlichen Beziehungen, die Gian Marco zu Mantegna gehabt haben muss, da er von diesem als Zeuge zu gewissen wichtigen Akten, wie die oben von mir genannten,[2]) herangezogen wurde. Sodann werden wir bei einer Musterung der wenigen Bildhauer, welche zu jener Zeit in Mantua blühten, nämlich Gian Cristoforo Romano und Antico, uns überzeugen, dass man in jener Büste die Mache von keinem derselben erkennen kann: nicht die des Gian Cristoforo, weil die Büste von einer Modellierung ist, die im Vergleich zu den an-

---

Bibliotheken bei uns zu finden: man müsse erst abwarten, wie die Zeitschrift sich bewähren und ob sie sich halten würde, war die Ausrede bei Anfragen nach derselben. Das ist aber das sicherste Mittel, auch der besten Zeitschrift ein vorzeitiges Ende zu bereiten, zumal in Italien, wo die Mittel derselben regelmäfsig sehr knapp sind und die Konkurrenz aus kleinlichen Lokalinteressen nur zu grofs ist!

[1]) Rivista Italiana di Numismatica. 1888; U. Rossi: I Medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova, III: Gian Marco Cavalli.

[2]) Gian Marco war einer der Zeugen bei der Aufnahme von Mantegna's Testament am 1. März 1504 und war gleichfalls Zeuge bei der Überweisung der Gruftkapelle in San Andrea, welche die Geistlichen am 11. August desselben Jahres Mantegna und seiner Familie in ihrer Kirche einräumten.



BRONZEBÜSTE DES KARMELITERMÖNCHS BATTISTA SPAGNOLI

MUTMASSLICH VON GIAN MARCO CAVALLI

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

[illegible] Arb[illegible] [illegible]
[illegible] zu [illegible]
[illegible] Bron[illegible] [illegible]
[illegible] Venez[illegible] [illegible]
antike [illegible] nicht [illegible]
[illegible] — M[illegible] [illegible]
[illegible] in den Arc[illegible] [illegible]
[illegible] Büste [illegible]
Zeit [illegible]

Die [illegible] Vermutung Ros[illegible] [illegible]
durch [illegible]
zwei [illegible] Bro[illegible] welche [illegible]
[illegible] mit jener [illegible]
[illegible] der [illegible] erscheint [illegible]
[illegible] der die Büste Mantegna's [illegible]
des Dargestellten auf einen Marc[illegible] [illegible]
Bronzebüste [illegible]
wie [illegible] ergibt.

Die Büste [illegible] Jahres [illegible]
[illegible] seit dieser Zeit im [illegible]
am Louvre [illegible] Frankreichs [illegible]
[illegible] erkannt [illegible]
herausgab [illegible]
der Gr[illegible] [illegible] letzten [illegible]
[illegible] N[illegible] [illegible]
[illegible] P[illegible] N[illegible] [illegible] die Pe[illegible]
[illegible] Besitz [illegible] Hinzu[illegible]
[illegible] die [illegible]

Die Bezeichnung des B[illegible] [illegible]
ge[illegible] hat, bra[illegible] [illegible]
diese [illegible] nicht die [illegible]
des großen Bildners. A[illegible] [illegible]
den Ausgang des XV [illegible]
[illegible] und [illegible]
[illegible] für die Nachwelt [illegible]
Ehe [illegible] im Medaillenkabinett [illegible]
eine Medaille [illegible] die zu einer
[illegible] Lucia [illegible]
in Mantua. Die Nebeneinanderstell[illegible]
bekannt [illegible] Armenia [illegible] médaill[illegible]
der Büste [illegible] keinen Zweifel [illegible]
den beiden Kunstwerken nicht so [illegible]
Gerade [illegible] gleiche Persönlichkeit [illegible]
in die unmittelbare Nachbarschaft [illegible]
Haltung, Modellierung, Behandlung [illegible]
etwas sicher [illegible] die [illegible]
und Färbung der Bronze [illegible]
auf den Gedanken zu kommen, [illegible]



deren Arbeiten des berühmten Meisters zu fein empfunden, zu energisch und sozusagen zu brutal realistisch ist: nicht die des Antico, da sich derselbe nur der Anfertigung kleiner Bronzen zu widmen pflegte und da er andererseits mit Mantegna in wenig guter Beziehung stand; gab er doch der Markgräfin Isabella den Rat, die antike Faustina nicht zu erwerben, die der greise Maler zu verkaufen genötigt war. — Möge meine Hypothese zu neuen Forschungen veranlassen, und mögen neue Studien in den Archiven Mantua's, namentlich im Notariatsarchiv, Licht über den Künstler der Büste verbreiten, der würdig ist, ebenbürtig neben dem Besten seiner Zeit zu stehen.« —

Diese Vermutung Rossi's über den Urheber der Büste Mantegna's kann ich durch ein weiteres indirektes Beweisargument unterstützen: es giebt nämlich eine zweite Bronzebüste, welche nach ihrer inneren Verwandtschaft wie nach ihrer äufseren Übereinstimmung mit jener Büste (diese geht so weit, dass sie geradezu als das Gegenstück derselben erscheint) sich zweifellos als das Werk desselben Künstlers erweist, der die Büste Mantegna's modellierte, und welche auch durch die Person des Dargestellten auf Gian Marco Cavalli als den Künstler führt. Es ist dies die Bronzebüste eines lorbeerbekränzten Mönches, welche der nebenstehende Lichtdruck wiedergiebt.

Die Büste wurde vor Jahresfrist für das Berliner Museum erworben. Sie war damals seit einiger Zeit im Handel; der letzte Besitzer hatte sie von einem Schlosse im Innern Frankreichs nach Paris gebracht, wo Gustave Dreyfuss zuerst ihre Bedeutung erkannte, auch sofort ihre enge Beziehung zu der Büste Mantegna's in Mantua herausfand. Mehr als sechzig Jahre hatte sie ihren Platz nicht gewechselt, nachdem der Grofsvater des letzten Besitzers sie 1826 in Paris auf der Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Baron Dénon erworben hatte. In dem Versteigerungskatalog ist die Büste (No. 713) als »Bronze; buste lauré de Pétrarque« bezeichnet; der Verfasser fügt der Beschreibung die Angabe hinzu: »ce buste précieux était originairement appliqué sur un fond«. Über die Herkunft wird nichts gesagt.

Die Bezeichnung des Dargestellten als Petrarca, auf die wohl der Lorbeerkranz geführt hat, braucht nicht widerlegt zu werden; die scharf geschnittenen Züge dieses Mönches haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit den bekannten Bildnissen des grofsen Dichters. Auch lassen Auffassung und Behandlung mit Sicherheit auf den Ausgang des XV oder den Anfang des XVI Jahrhunderts schliefsen. Die sehr individuelle Bildung und das seltene Vorkommen von Mönchsporträts auf Medaillen liefsen mich für die Nachforschung nach der Person des Dargestellten auf günstigen Erfolg im Medaillenkabinet hoffen; mein Kollege A. von Sallet hatte in der That bald eine Medaille gefunden, die zweifellos die gleiche Persönlichkeit darstellt: den Karmelitermönch Battista Spagnoli, den gefeierten Dichterkönig am Hofe der Gonzaga in Mantua. Die Nebeneinanderstellung der schönen Medaille, dessen Künstler nicht bekannt ist (Armand, »Les médailleurs italiens« II, S. 101 No. 14), mit dem Profil der Büste wird keinen Zweifel darüber lassen. Aber auch wenn die Ähnlichkeit in den beiden Kunstwerken nicht so überzeugend wäre, würden verschiedene innere Gründe auf die gleiche Persönlichkeit führen. Der Stil der Büste wird dieselbe stets in die unmittelbare Nachbarschaft von Mantegna's Bronzebüste in Mantua rücken. Haltung, Modellierung, Behandlung der Haare (bei dem Mönch nur an den Schläfen etwas sichtbar), die Bildung und Anordnung des Lorbeerkranzes, die Behandlung und Färbung der Bronze stimmen in beiden Büsten zu auffallend überein, um nicht auf den Gedanken zu kommen, beide müssten von der Hand desselben Künstlers

herrühren; und zwar von einem Künstler, der in der Sauberkeit der Ciselierung die Schulung als Goldschmied und in der klassisch einfachen Anordnung und Auffassung das unmittelbare Studium der Antike zu verraten scheint; beides Eigenschaften, die — wie wir gleich sehen werden — bei Gian Marco Cavalli zusammentreffen.



Die Abstammung beider Büsten von demselben Künstler wird durch verschiedene Nebenumstände aufser Zweifel gesetzt. Schon dass die Büsten etwa gleichzeitig an demselben Orte entstanden, der — wie wir oben sahen — keineswegs eine gröfsere Zahl von Bildhauern aufzuweisen hatte, lässt die Vermutung auf einen und denselben Künstler zu. Entscheidender ist, dass beide Büsten in gleicher Weise für die gleiche Aufstellung gearbeitet sind: es fehlt nämlich bei beiden ein kleines Stück des Hinterkopfes, um dieselben auf einem Grunde zu befestigen. Wie dies beabsichtigt war, zeigt die Büste Mantegna's, die noch an ihrem alten Platze steht. Die Büste Spagnoli's war also ursprünglich, wie auch die Notiz im Dénonschen Katalog bezeugt, in gleicher Weise auf einer farbigen Steinplatte, wahrscheinlich gleichfalls auf Porphyr, befestigt und von einem runden Steinrahmen umgeben. Diese Anordnung wie der Umstand, dass der »Karmeliter« den Lorbeerkranz trägt, machen es zweifellos, dass die Büste das Grab desselben zu schmücken bestimmt war. Das Grab des Hofdichters der Gonzaga befindet sich im Dome zu Mantua; das Denkmal, welches dasselbe jetzt schmückt, ist vom Ende des XVI Jahrhunderts. Die Bronzebüste kann mit demselben nicht in Verbindung gewesen sein. War sie etwa ursprünglich an dieser Stelle und musste sie Platz machen, damit das reichere Barockdenkmal über dem Grabe errichtet werden konnte?



GIAN MARCO CAVALLI?

BRONZEBÜSTE DES ANDREA MANTEGNA

ORIGINAL IN SAN ANDREA ZU MANTUA

Dass man dem Karmelitermönche noch so lange nach seinem Tode solche Ehre anthat, hat durchaus nichts Auffallendes: galt er doch in seiner Zeit und bei den folgenden Generationen als Mantua's gröfster Dichter neben Virgil, und seine Stellung am Hofe der Gonzaga in den letzen Jahrzehnten des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts war mindestens ebenso angesehen, wie die seines Freundes Mantegna. Battista Spagnoli war ein Mantuaner von Geburt. Am 17. März erblickte er hier als unehelicher Sohn des Pietro Spagnoli von einer vornehmen Mantuaner Familie, die aus Spanien stammte, das Licht der Welt. Im Hause des Vaters wurde Battista wie die ehelichen Kinder desselben erzogen, in Padua besuchte er die Universität und trat dann in seiner Vaterstadt in den Karmeliterorden. Nicht weniger als sieben Mal war er hier Vorstand des Ordens und 1513 fiel auf ihn die Wahl des Ordensgenerals. Er trat jedoch schon 1515 von dieser Stellung zurück, weil er die Reformen, die er in Mantua durchgeführt hatte, auf den ganzen Orden auszudehnen, nicht im Stande war In seine Vaterstadt zurückgekehrt, starb er dort im April 1516, gerade achtundsechzig Jahre alt. Der Markgraf Francesco, zu dem er bei Lebzeiten in enger Beziehung stand, ehrte den Toten — so heifst es — durch eine lorbeerbekränzte Marmorstatue,[1]) die er als Gegenstück der Statue Virgils aufstellen liefs. Seine Zeitgenossen haben ihn gern mit diesem seinem Landsmanne verglichen, die Nachwelt kennt kaum noch den Namen dieses Dichters. Von aufserordentlicher Fruchtbarkeit (seine gesammelten Werke weisen mehr als fünfundfünfzigtausend Verse auf) fehlt es ihm jedoch an echter dichterischer Begabung, die ja seiner Zeit überhaupt abgeht; dem Bau seiner Verse, die nach Tiraboschi eine gewisse Frische und Schlagfertigkeit charakterisieren, fühlt man die Leichtigkeit der Mache nur zu sehr an.

Über den Künstler der Büste — die Richtigkeit von Rossi's Hypothese, dass Cavalli der Verfertiger der Büste Mantegna's sei, vorausgesetzt — erfahren wir gerade durch Rossi die erste urkundliche Nachricht. Gian Marco Cavalli wurde um das Jahr 1450 in Viadana, einem Städtchen im Mantuanischen, geboren; sein Vater Andrea war dort Notar. Seit 1475 führte der Künstler in seiner Heimat die Vormundschaft für junge Verwandte; 1479 war er hier Mitglied vom »Rat der Achtzig«. Zwei Jahre später war er als Goldschmied für den Markgrafen Francesco Gonzaga thätig; er hatte damals kleine Vasen für den Fürsten auszuführen. In der nächsten Urkunde des Mantuaner Archivs, welche den Künstler erwähnt, ist von einem ähnlichen Auftrag die Rede: im Anfang des Jahres 1483 waren »olle vecchie e bocali« nach Zeichnungen Mantegna's bei Cavalli bestellt worden; die Ausführung wurde jedoch einem anderen Künstler, dem jungen Goldschmied Gian Francesco Roberti übertragen, da der Markgraf den von Cavalli geforderten Preis zu hoch fand. Bald darauf tritt der Künstler mit einer neuen Kunstfertigkeit auf: in einem Briefe vom 12. März 1497 empfiehlt der Podestà von Viadana seinen Landsmann dem Markgrafen Gian Francesco als tüchtigen Münzschneider. Auf diese Empfehlung hin wurde Cavalli in den folgenden Jahren, zu grofser Zufriedenheit seines Herrn, als Künstler an der Mantuaner Münze angestellt. Gleichzeitig war er als Bronzegiefser für den kunstsinnigen Bruder des Markgrafen, den Bischof Lodovico Gonzaga, thätig; Briefe aus den ersten Monaten des Jahres 1499 zeigen ihn mit dem Guss einer kleinen Wiederholung des Dornausziehers beschäftigt, den der Bischof als Geschenk für den bekannten Kunstfreund

[1]) Vielleicht ist dies eine Verwechslung mit unserer Bronzebüste, da eine Porträtstatue in Marmor in jener Zeit ganz ungewöhnlich und von einer solchen auch nichts bekannt ist.

Marcantonio Morosini in Venedig bestimmt hatte. Kurze Zeit darauf ciseliert er für denselben Gönner vier silberne Schalen, die mit astrologischen Symbolen geschmückt sein sollten; und im Jahre 1501 scheint er für den Bischof einen Bronzekopf gegossen zu haben. Auch die Markgräfin Isabella, die kunstsinnigste Frau ihrer Zeit, bediente sich des Künstlers; im Jahre 1503 lieferte er verschiedene »tordi« (wohl Silberschüsseln) für die Fürstin. Im folgenden Jahre 1504 hat Umberto Rossi den Künstler zum letzten Mal in den Archiven von Mantua genannt gefunden: er war damals, wie oben schon erwähnt, als Zeuge beim Testament Mantegna's gegenwärtig und wurde bald darauf in gleicher Eigenschaft von den Geistlichen der Kirche San Andrea zu dem Schenkungsakte zugezogen, durch den dieselben eine Kapelle ihrer Kirche als Familiengruft an den gefeierten Maler übertrugen. Bald darauf scheint Cavalli, der auch während seiner Beschäftigung am Hofe der Gonzaga mehrfach längere Zeit seinen Wohnsitz in seinem Heimatsorte hatte, wieder dauernd nach Viadana übergesiedelt zu sein, und hier wird er auch gestorben sein, da die Sterberegister von Mantua den Künstler nicht aufführen.

Einer Beziehung des Künstlers in Mantua habe ich noch nicht Erwähnung gethan; sie ist gerade für unsere Bronzebüste von Bedeutung. Gian Marco Cavalli gehörte nämlich zum Kreise der Freunde des Battista Spagnoli, wie das folgende Epigramm auf den Künstler beweist:

Ad Marcum Caballum nobilem fictorem
Ipse nec est fictus, vivit Franciscus in auro
Quod si fictum, opus, Marce Caballe, tuum hoc.[1])

Diese nahe Beziehung zwischen dem Künstler und dem Dichter erhöht die Wahrscheinlichkeit der Vermutung, dass jener die Büste des Freundes gemacht haben könne, und dadurch erhält zugleich die erste Hypothese Rossi's, dass Cavalli der Künstler der Bronzebüste Mantegna's sei, eine weitere Unterstützung. Sind doch Mantegna und Cavalli die einzigen Künstler, deren Spagnoli in seinen Gedichten Erwähnung thut.

Möge der Wunsch, mit dem Umberto Rossi seinen Aufsatz über Gian Marco Cavalli abschliefst, bald in Erfüllung gehen: mögen für die Frage nach der Urheberschaft der berühmten Büste Mantegna's und damit auch nach der ihres würdigen Gegenstücks, der Büste Spagnoli's in der Berliner Sammlung, neue Forschungen in den Archiven Mantuas bald Gewissheit an der Stelle die Hypothesen setzen.

[1]) Opera Baptistae Mantuani. Antwerpiae 1576. Tom. III, 316. — Dr. Rossi spricht die Vermutung aus, dass auro nur ein Druckfehler für aere sei, da eine »goldene Statue« des Francesco Gonzaga mehr als unwahrscheinlich sei.

DANIEL LINDTMAYER
NACH DEN HANDZEICHNUNGEN IM KÖNIGLICHEN KUNSTGEWERBE-MUSEUM UND KÖNIGLICHEN KUPFERSTICHKABINET

VON BERTHOLD HAENDCKE

Wie auf allen Gebieten Meister wie Schulen zu sondern versucht wird, so auch auf dem der Glasmalerei. Ein Beginnen, das für die Geschichte dieses Kunstzweiges von besonderen Schwierigkeiten begleitet ist. In den meisten Fällen werden selbst für einen geübten Blick, den bestimmten Künstlernamen einzig die Monogramme ergeben können. Aber nützt das Zeichen auch wirklich viel? Wir wissen damit nur, wer die Scheibe gemalt hat, dürfen stilkritisch hin und wieder den Zeichner erraten, aber eine positive Gewissheit hierfür ist durchaus nicht immer dadurch gewonnen. Das Königliche Kunstgewerbe-Museum besitzt Handzeichnungen für Glasgemälde, die zwei und drei Monogramme tragen. Es kann also ganz gut ein Glasgemälde, das zum Beispiel Wannenwetsch in Basel — dieser scheint in der Schweiz ein Hauptfabrikant gewesen zu sein — gemalt hat, in Schaffhausen oder Bern gezeichnet sein. Für die erste Hälfte des XVI Jahrhunderts dürfen wir, glaube ich, mit gröfserer Sicherheit Entwerfer und Glasmaler als eine Person betrachten; es ist dies wenigstens durch die Einfachheit des ganzen Geschäftsbetriebes wahrscheinlich, aber späterhin wird diese Simplizität immer fragwürdiger, verdächtiger. Und zwar vornehmlich durch einen bestimmten Gebrauch. Es war, wie bekannt, in der Schweiz besonders, in gleichem Mafsstabe wohl nur noch in Nürnberg, Sitte, sowohl von Seiten der Regierung als seitens der Privatpersonen, Dritten Scheiben, »Wappen« zu schenken. In den früheren Jahrzehnten gab der Donator faktisch die Scheibe mit seinem Wappenschild, späterhin aber gab er das Geld resp. bezahlte die Rechnung. Hiermit musste sich selbstverständlich schneller und leichter das »Unternehmergeschäft« entwickeln, die Masse der Bestellungen wuchs zudem auch, das Handwerk trennte sich mit den gröfseren technischen Anforderungen immer mehr von der Künstlerschaft. — Der Gewinn, den wir also unmittelbar durch die Marken erhalten, wird so ohne weiteres nur ein geringer sein, sofern nicht eine detaillierte Entwicklung der einzelnen Künstlerindividuen hinzutritt und wir auf diese Weise durch eine sichere Stilkritik den zeichnenden Meister von dem ausführenden Kunsthandwerker trennen können. In dieser Hinsicht ist aber so gut wie noch gar nichts geschehen. Selbst Künstler wie die Maurer, Aegeri, Hans Bock, Daniel Lindtmayer sind heute nur sehr allgemein bekannte Gröfsen. Dieser zuletzt genannte ist in den Handzeichnungen-Sammlungen des

Königlichen Kunstgewerbe-Museums und des Königlichen Kupferstichkabinets so zahlreich, wie an keinem anderen Ort vertreten, so dass wir aus denselben sehr wohl ein anschauliches Bild der Entwicklung dieses Meisters erhalten können.

Daniel Lindtmayer gehört zu den bedeutendsten Glasmalern in der Schweiz während der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts, einerseits, weil er stilistisch sehr stark eingewirkt hat, andererseits, weil durch ihn mit am meisten einer neuen Anordnung in der Komposition zum Siege verholfen ist. Durch Nikolaus Manuel Deutsch und Hans Holbein war das Glasgemälde architektonisch fest aufgebaut. Ein Sockel, auf dem sich eine relativ strenge Architektur erhob; in den oberen kleinen Ecken aufserhalb derselben entweder Putti oder aber auch seltener kleine Scenen. Diese Konstruktion löst sich zwar ein wenig in der Strenge der Anordnung für das Wappenbild, bleibt aber dennoch im Wesentlichen dieselbe. Aus dieser Komposition entwickelt sich jedoch eine neue. Die vier Ecken unten und oben werden schärfer betont durch Bilder und Wappen, das Mittelbild wird kleiner und weniger dominierend, so dass statt des einen Bildes eigentlich fünf entstanden sind. Es wird dies noch stärker hervorgehoben durch den häufig übermäfsig breiten Kartuschenrahmen, der das Hauptbild umgiebt. Begünstigt wird diese Kompositionsart durch den, man darf sagen, neu wieder auftretenden Stoff, das religiöse Historienbild. Es ist überflüssig, zu erörtern, weshalb dieser Vorwurf wieder in den Vordergrund treten, weshalb der lustige, schneidige Landsknecht zurücktreten musste, — ein Blick auf die politischen Verhältnisse der Schweiz und der Grenzstaaten, besonders Deutschlands, wird zur Erklärung genügende Anhaltspunkte geben. Für diese soeben skizzierten Momente ist unser Künstler eine sehr prägnante Persönlichkeit. Er wurde in Schaffhausen als der Sohn des Glasmalers Felix Lindtmayer und der Anna Sattler geboren. Wann ist unbekannt, sofern wir nicht einer, ohne Frage ziemlich alten Notiz auf einem der Scheibenrisse unseres Museums Glauben schenken wollen. Es heifst daselbst: Daniel Lintmayer fecit von Schaffhausen 1560. Ich muss gestehen, dass ich gerne fünf Jahre zurückginge; denn obwohl mir die älteste Scheibe von 1570 nicht bekannt, die von 1571 nicht mehr gut genug in Erinnerung ist, so scheint mir unsere älteste Zeichnung von 1572 kaum von einem zwölfjährigen Knaben entworfen zu sein, namentlich in Anbetracht der späteren Entwicklung. Jedenfalls aber werden wir das Geburtsjahr in die Nähe von 1560 zu setzen haben. Die erste Erwähnung des Meisters geschieht am 24. Juli 1572.[1] Er war damals, wie aus dem Schriftlaut hervorgeht, im Geschäft seines Vaters. Am 7. September 1576 bat Daniel Lindtmayer den kleinen Rat um sein Mannrecht, d. h. um die Erlaubnis, in die Fremde ziehen zu dürfen. Im Herbst 1577 befand er sich wieder in Schaffhausen und kaufte sich in die Zunft zum Rüden für 3 Pfund ein. Nach dem Steuerbuch von 1580 hatte er in der Nähe des Herrengärtleins seine Wohnung. Im Jahre 1588 nahm der Künstler als Vertreter der Flachmaler an den Beratungen über die neue Handwerksordnung teil und verheiratete sich mit Beatrix Riiger, der Witwe des älteren Werner Kübler. Aus dem späteren Leben des Meisters ist nur wenig bekannt. Er scheint Schaffhausen anno 1596 verlassen zu haben und nicht mehr dahin zurückgekehrt zu sein. Die letzte Nachricht über ihn findet sich in einem alten Restanzenrodel der Zunft zum Rüden. Bei seiner Aufnahme in die Zunft (1577) hatte er drei Pfund bezahlt und war ein Pfund schuldig geblieben. Diese Restanz wurde dreifsig Jahre lang jedes Jahr von Neuem aufgeführt

[1]) Ich entnehme diese archivalische Nachricht einer Studie des Herrn Baeschlin in einem Neujahrsblatt des Kunstvereins Schaffhausen für das Jahr 1879.



und erst am 30. Juli 1607 als verloren »durchgethan«. Lindtmayer wird also wahrscheinlich um diese Zeit gestorben sein.

Die älteste uns erhaltene Zeichnung ist vom Jahre 1570 und befindet sich in Zürich, im Besitz des Züricher Kunstvereins. Herodias präsentiert das Haupt Johannes des Täufers ihrem Vater bei der Tafel. Feder. Aus dem nächsten Jahre finden wir einen Turmbau zu Babel in Basel (Öffentliche Kunstsammlung, Bd. U, No. 157), signiert: DLM Einfache Federzeichnung in frischen, kecken Linien, soweit ich mich des Blattes erinnere. In Berlin tritt uns zuerst der jugendliche Künstler 1572 entgegen in einem von ihm sehr beliebten Thema, dem Urteil Salomonis. Unter einem Thronsessel sitzt der König der Juden, vor dessen Füfsen das tote Kind niedergelegt ist. Zur Linken kniet die echte Mutter, zur Rechten steht die unredliche Frau. Ein Krieger hält links den lebenden Knaben im Arm. Soldaten und Volk umgeben den Thron, zu dessen beiden Seiten man in eine reiche Landschaft hinausblickt. In der Umrahmung stehen rechts und links je eine weibliche Herme, die ein Kartuschengebälk stützen. In den ausgesparten oberen Ecken sind Darstellungen aus dem alten Testament, unterhalb des Rahmens links und rechts je ein leeres Wappen eingezeichnet.

Die Figuren sind schlank, mit einer Neigung zum Übermafs. In der Haltung fällt die gesuchte Stellung des Beines auf; an Einzelheiten ferner das etwas kraftlose biegsame Handgelenk. Im Allgemeinen verrät sich ein starker Einfluss der italienischen Hochrenaissance. Die Ausführung ist mit Feder in einfachen kräftigen und parallelen Linien, die selten gekreuzt werden, so dass man diese Manier am besten als die »Holzschnittweise« bezeichnen wird. Aus demselben Jahre ist eine Federzeichnung auf dem Königlichen Kupferstichkabinet. Vor einer reich ausgestatteten Flusslandschaft steht vor einer spitzbogigen, im Renaissancegeschmack gehaltenen Architektur ein Mann breitspurig da, mit einem Speer in der Hand, und eine Frau, die ihm ein Glas darbietet. Das Wappen zwischen ihnen ist leer. Oberhalb der Architektur sind links und rechts Genrescenen gezeichnet. Auf der Schrifttafel am Sockel ist die Jahreszahl und das Monogramm angegeben. Die Federbehandlung ist eine so frische und unbekümmerte, dass sie auf den ersten Augenblick sehr frappierend wirkt und man das Blatt gern zehn Jahre später setzen würde. Beim näheren Zusehen verrät sich unter dem »flotten« Strich aber denn doch der Anfänger, jedoch einer, der ein sehr gutes Talent besitzt.

Für das nächste Jahr bin ich gezwungen, auf ein Blatt in ausländischem Besitz näher einzugehen. Es ist eine Wappenvisierung und befindet sich bei Herrn von Rodt von Mülinen in Bern.[1]) Es ist unstreitig die schönste Handzeichnung aus Lindtmayers erster Jugendzeit und zugleich eine aufserordentlich wichtige, so sehr, dass wir ohne dieselbe schwerer eine richtige Anschauung des Entwickelungsganges unseres Künstlers bekommen würden. Zwei prachtvoll bewegte Krieger, in der etwas herausfordernden Haltung dieser Zeit, die so charakteristisch absticht von jener der Landsknechte, als der schweizerische Soldat in der That noch der berühmteste war. Die Kleidung ist überaus reich und geschmackvoll. Das Wappen, das auf einem Untersatz mit leichtem Rollwerk steht, zeigt einen nach rechts steigenden Schafbock. In den Pfeilern der sich hinter den Kriegern aufbauenden Architektur sind trommelnde, pfeifende, kämpfende Genossen als Relief eingezeichnet. Auf dem geraden verbindenden Gebälk sitzt ein allerliebster Bub', der mächtig in eine Trompete bläst. In dem

[1]) Abgebildet in Warnecke: Musterblätter für Kunst und Gewerbetreibende.

oberen schmalen Längsbild wird ein lustiges Scheibenschiefsen abgehalten, mit all' dem genussfreudigen Sinne jener Tage ausgestattet. Das ganze Blatt atmet eine solche strahlende Lust, solche glückliche Freude an dem äufseren Vollenden, wie an dem Stoff, dass man dem jungen Meister nur fröhlich Glück wünschen kann. Die Technik ist sehr zierlich, ja ängstlich sorgfältig. Die Federführung zart in einfachen Parallelen mit seltener Kreuzschraffierung. Die Architektur ist in den Formen noch verhältnismäfsig streng und das Rollwerk sehr decent angewendet. Bezeichnet DM 1573. Diese relative Reinheit in dem architektonischen Gerüst treffen wir in einer Handzeichnung vom Jahre 1574[1]) wieder. Sie wird auf dem Königlichen Kupferstichkabinet bewahrt. Auf einem nischenartig behandelten Pfeilerunterbau ruht ein Flachbogen. Unter diesem · steht ein Landsknecht mit dem Peyer von Flaach'schen Wappen. Vor den Nischen steht links die Gestalt des Krieges, rechts die des Glückes. Im Tympanon ist Daniel in der Löwengrube, in den oberen Ecken zu beiden Seiten auf den Pfeilern sind zwei kleine Darstellungen. Hervorzuheben ist hier besonders die Linienführung. Sie erinnert unstreitig noch sehr an den vorhergehenden Entwurf, ist jedoch freier und kräftiger, hat aber dafür ein wenig an Schönheit verloren. Noch mehr tritt dies Streben nach »Wurf« auf in dem ebenfalls aus diesem Jahre stammenden Handriss in demselben Kabinet.[2]) In einem reich ausgestatteten Kartuschenrahmen steht ein Wappenschild mit einem nach rechts steigenden gekrönten Löwen, der den Kopf zurück wendet. In den Ecken aufserhalb der Umrahmung sitzen vier Frauengestalten, Glaube, Liebe, Hoffnung und Stärke. In der Mitte des Bildes hat sich auf dem Rahmen ein kleiner Knabe niedergelassen, der mit vollen Backen in eine Trompete stöfst. Unten ein Schild in der Mitte. Noch ein drittes Blatt von 1574[3]) ist daselbst. In das Mitteloval ist ein Wappen mit einem jungen Mädchen, das in den beiden Händen je einen Blumenstraufs hält, hineinkomponiert. Oben stehen links und rechts der Krieg und der Friede auf einem Postament. Unten ist die Schrifttafel mit der Bezeichnung und dem Monogramm des Wannenwetsch (!) in Basel angebracht. Die beiden letzten Blätter stehen den beiden ersten schon bedeutend ferner. Der Strich der Federzüge ist derb und ungenierter geworden, aber besser wie 1572, die Bewegungen sind unruhiger, die Gewänder massenhafter und unordentlicher, die Architektur ist weniger vornehm im Geschmack, — genug, wir stehen am Anfang der »Sturm- und Drangperiode« unseres Meisters. Diese ist allerdings in den nicht so vollendeten Zeichnungen des Königlichen Kunstgewerbe-Museums besser zu beobachten, als in den sorgfältiger durchgeführten, wenngleich hier manchesmal die Steifheit und Unbehülflichkeit schärfer mit der sonst sorgsamen Linienführung kontrastiert. Lindtmayer bevorzugt auch jetzt noch mehr die »Holzschnittmanier«, die es gestattete, frischer und unbekümmerter zu arbeiten. Ohne Zweifel errang er sich auf diese Weise auch leichter eine gewisse Handfertigkeit, wie wir dies in einer Handzeichnung von 1577 bereits beobachten können. Aber man kann nicht leugnen, dass ihn diese Weise häufiger verleitet, über seine Kräfte zu gehen, so dass sogar die Richtigkeit der Zeichnung zu leiden beginnt, die feine Beseelung seiner Personen einem überreizten Ausdruck und Gehaben weichen muss.

Ein breites Kartuschenband[4]), das in der Mitte von einer kurzen Säule getragen

---

[1]) Abgebildet a. a. O.
[2]) Abgebildet a. a. O.
[3]) Abgebildet a. a. O.
[4]) Abgebildet a. a. O.

wird, die einer anderen zur Stütze dient, teilt das Blatt quer in der Mitte. Im Bilde links oben erscheint der Knabe David vor Saul, der auf dem Throne sitzt; in der Landschaft sieht man die Truppen der Philister heranziehen. Auf der nächsten Darstellung trennt der Hirtenknabe dem Riesen Goliath das Haupt vom Rumpfe. Es folgt sodann die Scene, in welcher der König den Leier spielenden Jüngling mit dem Speere zu durchbohren trachtet, woran sich die Begegnung der beiden Fürsten schliefst. Bezeichnet 1575 [Monogramm]. Ebenso ist eine getönte und gut gezeichnete Wappenvisierung auf dem Kupferstichkabinet datiert. Etwas früher wie die nächst bezeichnete Federzeichnung von 1580 scheint mir ein Abendmahl Christi zu sein. Ein reicher, ja schon überladener Kartuschenrahmen umschliefst die einzelnen Bilder In der Mitte sitzt der Heiland unter einem Baldachin mit seinen Jüngern an einem rechteckigen Tisch. Links oben sehen wir die studierenden Jünger, zur Rechten die Fufswaschung. Unten in den Ecken Wappen, von denen das eine das der Pflummer ist, eines schwäbischen Adelsgeschlechtes, das jedoch auch in Überlingen safs. Bezeichnet mit Monogramm. Aus dem Jahre 1580 ist die Himmelfahrt Christi. In einem ovalen, aus Blattgewinden gebildeten Rahmen entsteigt der Erlöser dem Sarkophag; vorne liegen die schlafenden Krieger. In den äufseren Ecken sitzen St. Andreas, St. Jacobus, St. Petrus und St. Johannes. Oberhalb des ovalen Bildes ist in einem schmalen Streifen die Begegnung Christi als Gärtner mit der Maria dargestellt. In den Ecken unten sind die Wappen des Jacob Kircher und der »Maria von pflumer syn Egmachel« 1580 angebracht, wie dies die Schrifttafel bezeugt. Ein zweites Täfelchen zeigt 1581. Sehr nahestehend ist diesem Blatt das Zusammentreffen Christi mit dem Hauptmann. Links steht an einem Baum Christus mit den Jüngern, rechts kniet der Hauptmann. Im Hintergrund baut sich eine bergige Landschaft auf, in der zur Rechten die Stadt Jerusalem liegt, über der soeben die Sonne aufgeht. In das architektonische Gerüst, das wie immer aus stark gebogenem Kartuschenwerk zusammengesetzt ist, sind in die Ecken zwei kleine Zeichnungen hineinkomponiert: der Unterricht in der Schule und ein Müller mit einem Esel. Monogramm.

Die Strichführung ist aufserordentlich energisch, jedoch nicht unschön, sondern formvollendeter, wie zum Beispiel die der Davidbilder. Hingegen mangelt den Gestalten Zierlichkeit, wofür sie aber eine gröfsere, wenn auch unruhige Kraft besitzen. Die Gewänder sind noch zu wenig übersichtlich und klar in der Anordnung. Besonders eigentümlich ist allen drei zuletzt besprochenen Visierungen das nach einer Seite hin fliegende Haar. Starke Ähnlichkeit bietet hierzu eine allegorische Figur der Religion (?). Auf einer Steinbank sitzt vor einem Hause eine mächtige Frauengestalt, bekleidet mit Mantel, Waffenrock und Krone. In der Linken hält sie ein Kreuz, in der Rechten die Bibel und mit dem Fufse tritt sie auf einen Totenkopf. Auf kaffeebraunem Grunde ist die Zeichnung mit der Feder entworfen und weifs gehöht. Die Strichelung ist zarter, aber immer noch ohne feineres Gefühl, wie auch die Aufsetzung der Lichter. — Wahrscheinlich ist von Lindtmayer auch ein unbezeichneter Entwurf, Moses und die eherne Schlange. Die Entstehungszeit möchte in diese Jahre zu setzen sein. Eine recht gute Wappenvisierung vom Jahre 1581 und monogrammiert [Monogramm][1]) — eine Art des Monogrammes, die durchaus nicht vereinzelt ist —, wird auf dem hiesigen Kupferstichkabinet aufbewahrt. Zwei Landsknechte, deren Haltung noch an die gute Zeit erinnert, bewachen drei über-

[1]) Abgebildet a. a. O.

einander getürmte Wappenschilde, das obere zeigt das Reichswappen, die beiden anderen enthalten das Wappen von Glarus. In den Ecken Scenen aus der römischen Geschichte. Die Federführung ist eine viel weichere, und auch reichere in den Strichlagen geworden, die Figuren sind runder und geschmackvoller, die Gewänder verständiger im Wurf gegeben. In den Zwischenraum von 1581—1586 muss wohl eine Tuschzeichnung, der Blinde und der Lahme,[1]) gesetzt werden: nach rechts geht in einer Berglandschaft der Blinde mit dem Lahmen auf den Schultern. An den beiden Seiten stehen im Rahmenwerk Hermenfiguren, die Gebälk tragen, auf welchem Putti eine Tafel halten.

Bemerkenswert ist die lebendige Gestaltung der Scene, die an sich schon im Gebiet der Wappen- und Historienmalerei auffallend genug ist. Die Lavierung ist hart und strichartig, und läfst das Ringen mit dieser Technik noch deutlich erkennen. Feder, Monogramm. Das Thema, das unseren Künstler am meisten — d. h. soweit die erhaltenen Blätter ein solches Urteil zulassen — beschäftigt hat, ist von Neuem in einem Handriss im Kunstgewerbe-Museum von 1586 behandelt worden: Das Urteil Salomonis.[2]) In einem ovalen Mittelbilde sitzt der König. Ein Kind liegt zu den Stufen seines Thrones, links und rechts knieen die Mütter, von denen die eine mit dem lebenden Knaben auf dem Arm lebhaft redet, die andere dagegen verzweifelt sich die Haare rauft. An den Seiten des Rahmens flankieren diese Darstellung links die Spes, rechts die Justitia. In dem oberen Streifen werden wir in ein zeitgenössisches Gemach geführt, in dem viele Ratsherren versammelt sind, denen ein Krieger ein Wickelkind bringt. Unterhalb des Hauptbildes sind in den Ecken zwei Wappen und zwischen diesen ein Spruchband angebracht, das die Bezeichnung trägt: Daniel Lindtmayer — Wernher Kübler 1586. Die Technik ist flott, elegant und zierlich im Strich, auch die Personen machen nicht zu viel Pose, so dass dies Blatt als ein wohl gelungenes bezeichnet werden kann. Feder, leicht, gelb getuscht. Lindtmayer hat sich die Hörner abgelaufen und hat vollkommen die frühere Feinheit mit der neuerworbenen Freiheit der Linienführung vereinigt. Ebendenselben Stoff behandelt er in einer Tuschzeichnung aus dem Jahre 1587[3]) auf dem Kupferstichkabinet. In der Mitte wieder der König, die Mütter mit den Kindern, Soldaten, an den Seiten Fides und Caritas, oben links und rechts zwei kleine Scenen, unten die Schrifttafel. Hervorzuheben ist dieser Entwurf wegen der zuerst hervortretenden feineren Lavierung, die hier viel flüssiger und besser mit dem Material rechnend ist. Ebendaselbst befindet sich ein Wappenriss von 1590. In einem Kartuschenrahmen ist ein Wappen eingespannt, das einen Leoparden mit Scepter nach links steigend und geteilt, C. H. N., zeigt. Links und rechts stehen aufserhalb zwei musizierende Frauen; oben in den Ecken die Thaten des Mucius Scävola. Auf dem Schilde unten steht 1591; die zweite Datierung ist von 1590. Die Zeichnung ist voller Leben, dabei leicht und gut getuscht. Aus den stereotypen Wappenbildern werden wir ein wenig befreit durch eine Tuschfederzeichnung im Kunstgewerbe-Museum aus dem Jahre 1594. Sieben Ratsherren sitzen um einen Tisch und tafeln.[4]) Der Narr giefst gerade rechts Wein ein, während ein Ratsherr links ein Wickelkind herbeibringt. In der Rollwerkumrahmung hängen an drei Seiten Wappen. Ober-

[1]) Abgebildet a. a. O.
[2]) Abgebildet a. a. O.
[3]) Abgebildet a. a. O.
[4]) Abgebildet a. a. O.

halb des Hauptbildes ist die Erzählung von Christus: »lasset die Kindlein zu mir kommen« behandelt worden. Die Arbeit ist eine recht gelungene. Köpfe wie Hände sind voller Leben und Charakter. Die Gewandung ist sicher und elegant gezeichnet; die Tuschierung gut vertrieben und malerisch empfunden. Ebendieselbe Sicherheit der Technik, aber nicht dieselbe Wärme treffen wir in einer Zeichnung von 1595. Zwei Krieger stehen in breitspuriger, herausfordernder Haltung da, von denen der eine dem anderen ein Glas anbietet. An dem Unterbau, auf dem sie stehen, ist ein Schild mit der schon angezogenen Inschrift angebracht: Daniel Lintmeyer fecit von Schaffhausen. Im oberen Streifen wütet eine heifse Schlacht. Bezeichnet 1595 DL. Wir begegnen unserem Künstler noch einmal in diesem Jahre, in dem Entwurf einer Wappenscheibe eines Wundarztes. Unter einer architektonischen Einfassung steht ein Wappenschild, das der Tod bewacht, »was ist vnser bracht so der todt kompt über nacht vnd alle ding zur nichte macht«. Auf der Schrifttafel steht: Jacob Maurer, Wundarzet fürstlich Stant Galerischer Hofbalbierer, Anno 1595. Bezeichnet DAL. Das nächstfolgende Blatt ist 1599[1]) datiert. Zwei Löwen, Schwert und Fahne haltend, beschützen drei unausgefüllte, übereinandergetürmte Schilde, von denen das oberste mit der Kaiserlichen Krone geschmückt ist. Oben sehen wir in den kleinen Bildchen, die wie gewöhnlich angeordnet sind, einen Mönch, rechts einen Ritter an einem See, an dessen Ufer sich deutlich sichtbar der Pilatus erhebt. Unten steht auf der Tafel »die Statt Lucern Anno 1599«. Die Löwen sind prächtig bewegt, geschmackvoll und elegant gezeichnet, wie auch die Lavierung sehr geschickt und weich ist. Die jüngste Handzeichnung, die wir überhaupt von Lindtmayer besitzen, ist von 1601 und gehört dem Kupferstichkabinet.[2]) Zwei Kriegsknechte beschirmen drei aufeinandergesetzte Wappen, von denen das dritte den Reichsadler, die beiden anderen den Bären von Appenzell zeigen. In den kleinen Zeichnungen in den Ecken oben haben Kampfesscenen den Vorwurf abgegeben. Die Schrifttafel wird von zwei kleinen nackten Buben gestützt. Bezeichnet D L 1601. In der Federführung, besonders in den Gesichtern, erinnert das Blatt an die besten Entwürfe der vergangenen von Holbein beherrschten Epoche; vornehmlich in jenen kurzen, sehr pointiert hingesetzten Strichelchen. Auch die Tuschierung ist sehr malerisch und mit geschickter Benutzung des Papiers, so dass selbst jener schöne sammetartige Ton herauskommt.

Lindtmayer ist auch jetzt noch kein grofser Meister, aber er ist nicht zu unterschätzen; wenigstens hat er in seiner Zeit auf seine Branche einen starken Einfluss geübt, mit der er zudem, wie es seine Stoffwahl zeigt, in innigem inneren Zusammenhang stand.[3])

Folgende Zeichnungen sind von Lindtmayer sonst noch bekannt: Basel, Öffentliche Kunstsammlung: »Jesus unter den Schriftgelehrten«, mit Wappen des Abtes von St. Gallen, 1600, Tuschzeichnung. Berlin, Königliches Kunstgewerbe-Museum: »Krieger und Frau mit Wappen«. Königliches Kupferstichkabinet: »Zwei Krieger mit Wappen«, 1581, Feder. Bei Herrn E. Doepler jr.: »Wappenscheibe eines

[1]) Abgebildet a. a. O.

[2]) Abgebildet a. a. O.

[3]) Lindtmayer war auch als Ölmaler thätig. Es existiert von ihm, mit dem Namen bezeichnet, eine »Esther vor Ahasverus« in dieser Technik in dem Antiquarischen Kabinet in Schaffhausen. Überdies ist es bekannt, dass er 1587 sein Haus mit drei Fresken schmückte, die den Lehr-, Nähr- und Wehrstand zum Gegenstand hatten. Die Skizzen befinden sich bei Herrn Peyer in Schaffhausen.

jungen Kriegers mit einer Frau«, 1581, Tuschzeichnung (abg. bei Warnecke a. a. O.)· Bern, bei Herrn Bühler: »Zwei runde Wappen von 1578«. Früher Bürki'sche Sammlung: »Frau mit den Wappen der Familien Koller und Peyer«, 1665 (!), datiert. Es erinnert hier Manches an Daniel Lindtmayer, aber in Anbetracht dieses Datums ist wohl eher an den älteren Lindtmayer zu denken. Ohne Monogramm, Feder; grofses Wappen der Grafen von Zimmern; grofses Wappen Caspar II, Abtes von St. Blasien. Unbezeichnet, Feder; Wappenscheibe mit unbekannter Hausmarke; ein Krieger und eine Frau mit einem Glase, 1581; Frau mit zwei leeren Wappen, unbezeichnet, aber echt; Wappenscheibe des Konrad Meyer von Schaffhausen; Wappen des Joannes Schütz, 1581; Krieger und Mädchen mit Wappen der Familie Hopfnetz (?), 1591; Ritter mit dem Wappen der Weber von Winterthur und Pfyffer von Luzern; zwei Löwen mit Wappen von Luzern, 1600; Zwei Bannerträger mit dem Kaiserlichen Wappen und dem von Appenzell, 1601; Wappen des Abtes Bernhard von St. Gallen, 1601; Krieger mit dem Wappen von Bern, 1601; Anbetung der heiligen drei Könige, unbezeichnet, wenn echt, was möglich, dann eine der schönsten Zeichnungen und jedenfalls eine sehr späte. Sämtliche obengenannten Blätter sind mit der Feder gezeichnet (abg. bei Warnecke a. a. O.). St. Gallen, Kunstverein: Wappen der Familie v. Liel mit der Figur der Fortuna, Monogramm, 1587, vorzügliche Tuschzeichnung (abg. bei Warnecke a. a. O.). München: Königliches Kupferstichkabinet: Susanna im Bade, 1574, Feder. Monogramm; Dr. Hirth: Halber Rahmen mit Landschaft. Wien: Ein zum Himmel schwebender König mit Engeln, 1572; Bischof, in einem Buch schreibend. Schaffhausen[1]), bei Herrn Landamman Schindler, fünf Blätter; Zofingen, Künstlerbuch, ein Blatt (der Inhalt dieser sechs Zeichnungen ist mir unbekannt). Zürich, Kunstverein: Tochter des Herodes mit Haupt des Johannes, 1570; Wappenscheibe der Familie Forrer und Peyer, 1578; zwei andere von 1592 und 1594 (Gegenstand mir unbekannt). Antiquarische Gesellschaft: Zwei Blätter mit der Geschichte des Jonas, Monogramm, 1581, Feder (abg. bei Warnecke a. a. O.).

Obwohl ich hier nur von Handzeichnungen zu reden habe, sei dennoch eines Glasgemäldes im Königlichen Kunstgewerbe-Museum Erwähnung gethan, das, wie ich mich überzeugt halte, ohne jeden Zweifel von Lindtmayer gezeichnet und vielleicht auch gemalt ist (K 7125). Unter einer Architektur steht ein Mann mit einem Speer und eine Frau mit einem Pokal, die durch ein Wappen getrennt werden. Oben ist zur Linken ein Glaser, auf der anderen Seite ein Tischler in ihren Werkstätten dargestellt. Die Inschrifttafel enthält die Worte: Jacob Lunedthofer vnd Elshen syn Eliche husfrow 1599. Die Farben sind: helles Karmin, gelb mit einem Stich in einen Orangeton (dunkles Kadmium), ein mattes, weifsliches Violett, ein kaltes, in den Schatten schweres Grün. Für das Karnat ist ein heller Ton mit rotbrauner Modellierung und hartem Wangenrot gewählt.

---

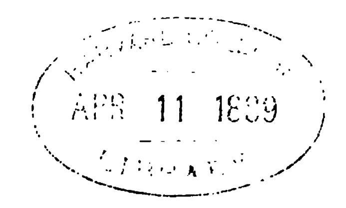
[1]) Ich folge hier Baeschlin a. a. O.

LODOVICO III GONZAGA, MARKGRAF VON MANTUA, IN BRONZEBÜSTEN UND MEDAILLEN

EIN NACHTRAG

VON W. BODE

In meinem unter obiger Überschrift veröffentlichten Aufsatze im ersten Hefte dieses Jahrgangs hatte ich Dr. von Tschudi als denjenigen genannt, welcher die beiden italienischen Bronzebüsten eines Kriegers in unserem Museum zuerst als Bildnisse des Markgrafen Lodovico Gonzaga angesprochen habe. Durch Herrn Geheimrat Herman Grimm werde ich darauf aufmerksam gemacht, dass diese Ansicht bereits 1883 von ihm öffentlich ausgesprochen worden sei. Dieser Ausspruch findet sich in der zweiten Auflage der »Ausgewählte Essays«, in einer Besprechung meiner Festschrift über die »Italienischen Porträtskulpturen des XV Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin«. Herr Professor Grimm hat hier (S. 434 ff.) beide Büsten mit Bestimmtheit als Bildnisse des Markgrafen Ludwig erklärt und zum Beweis dafür auf die Medaillen und die Bildnisse dieses Fürsten in Mantegna's Fresken hingewiesen. Mir war die Stelle entgangen, wie sie auch Herrn Dr. von Tschudi unbekannt geblieben war und selbst von Herrn Professor Schmarsow bei seiner früheren Besprechung der Büsten nicht berücksichtigt worden ist.



Zehnter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1889

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1888

A. GEMÄLDE-GALERIE

Das Gemälde der Königlichen Galerie von ANDREA DEL SARTO (No. 246, Thronende Maria mit Heiligen), welches durch eine seiner Zeit viel besprochene Restauration vom Jahre 1867 sehr unscheinbar geworden war, ist im Einverständnis mit der Sachverständigen-Kommission durch den Restaurator der Königlichen Galerie Herrn Hauser einer Herstellung unterzogen worden, welche kürzlich ihren Abschluss gefunden hat. Dieselbe wurde dadurch ermöglicht, dass ein im Jahre 1867 angewandter, seitdem trüb und fleckig gewordener Firnis, welcher mit den bisher üblichen Mitteln nicht entfernt werden konnte, nach dem von Professor Pettenkofer zur Beseitigung alter und verhärteter Ölfirnisse neuerdings angegebenen Verfahren (in Keims Technischen Mitteilungen für Malerei) sich abnehmen liefs. Nach Entfernung des Firnisses und der nicht glücklich ausgeführten älteren und jüngeren Retouchen zeigte das Bild einen weit besseren Zustand, als sein bisheriges Aussehen hatte erwarten lassen; insbesondere waren die Köpfe und Fleischteile im Wesentlichen noch gut erhalten (die Ungleichheiten in der nackten Figur des Onuphrius erschienen in der Hauptsache als eine natürliche Wirkung der Zeit in Folge der hier vom Künstler angewandten Behandlung, welche in der Farbe eine Anzahl ganz feiner kleiner Risse herbeigeführt hatte). Nur in den Gewändern, sowie in der grauen Färbung des Hintergrundes traten kahle Stellen zu Tage, an denen die Farbe gänzlich abgefallen war. Es ergab sich aus den Akten aus der Zeit der Restauration von 1867, was schon von vornherein anzunehmen war: dass dies nämlich ganz dieselben Stellen waren, die auch bei jener Restauration als schon in früherer Zeit abgeblättert zum Vorschein kamen und offenbar schon damals bestanden, als das Bild vor ungefähr 60 Jahren, noch bevor dasfelbe in den Besitz des Museums (i. J. 1836, aus der Sammlung des Jacques Lafitte, des bekannten Banquiers Louis Philipp's) überging, einer ersten grösseren Herstellung unterzogen wurde; wie denn dergleichen auf italienischen Gemälden des XV und XVI Jahrhunderts auf Holztafeln nicht selten vorkommt.

Durch eine Photographie, welche nach der Entfernung der Retouchen aufgenommen worden, sind die Fehlstellen deutlich fixiert. Die Fleischteile zeigen sich im Wesentlichen unverletzt: nur im Kopf des heiligen Markus ist ein schmaler Streifen auf der linken Seite (vom Beschauer aus), ferner eine kleine Stelle neben dem Profil der hl. Katharina, welche noch die Wange und Nasenspitze streift, und einige ganz unbedeutende Stellen im Körper des Onuphrius abgeblättert. Alle übrigen Defekte treffen Hintergrund und Gewänder.

Bei diesem verhältnismäfsig günstigen Sachverhalt hatte sich die Herstellung darauf zu beschränken, die fehlenden Stellen in strengem Anschluss an Färbung und Zeichnung

des noch Vorhandenen und in sorgfältiger Beschränkung auf ihren Umfang zu ergänzen.

Gleichzeitig ist das Bild von einem späteren Zusatz befreit worden, den dasselbe, wie sich aus den Akten ergiebt, erst im Jahre 1845 erhalten hatte, indem man — mit Berufung auf »das gedrückte Ansehen der sonst so frei und grofsartig thronenden Maria« — die Bildtafel über dem Kopf der Madonna in ihrer ganzen Breite um etwa 30 Centimeter erhöhte. Man hatte sich »zu dieser Ergänzung des Bildes als einer Verbesserung« um so leichter entschlossen, als man meinte, »die Bildertafel sei nicht nur oben, sondern an allen vier Seiten stark beschnitten«. Eine genauere Untersuchung ergab indes, dass diese Annahme auf einem Irrtum beruhte. In der That ist das Bild an allen vier Seiten nur um ein Weniges, soweit eben die Ränder verletzt waren, beschnitten worden. Es wurde daher, zumal es an jedem Anhaltspunkte dafür fehlt, dass ursprünglich die Tafel wirklich höher gewesen, das im Jahre 1845 oben angesetzte Stück wieder abgenommen.

J. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Von dem illustrierten Katalog der antiken Skulpturen wurden bisher neun Bogen, von dem Bande VIII, 1 der »Altertümer von Pergamon«, welcher die Inschriften der Königszeit enthält, sieben Bogen gedruckt. An der Inventarisierung der pergamenischen Funde ist auch in diesem Quartale weiter gearbeitet worden.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Die Abteilung hat eine Anzahl hervorragender Erwerbungen zu verzeichnen.

Das Hauptstück darunter ist ein grosses Thonrelief von DONATELLO, Maria mit dem Kinde von vier Cherubim umgeben darstellend. Es ist ein charakteristisches, ausgezeichnetes Werk des Künstlers aus seiner späteren Zeit, wohl bald nach seiner Rückkehr aus Florenz, wie die zahlreichen kleinen Falten des wollenen Mantels erkennen lassen. Die Innigkeit der Empfindung, die eigentümlich grofsartige Komposition, die völlig eigenhändige Durchführung, die sich bis in die kleinsten Falten verfolgen lässt, namentlich auch die künstlerische Vollendung in der Bemalung und Vergoldung, die hier so gut erhalten ist wie an keinem anderen bekannten Bildwerk der Zeit, lassen diese Arbeit als ein Hauptwerk des grofsen Künstlers in seiner Art erscheinen. Die Wirkung der Farben, namentlich der zierlichen farbigen Muster, die mit Lasuren auf dem glänzenden Goldgrunde bei den Windeln des Kindes, dem Kleide der Maria, den Flügeln der Engel und dem Grunde aufgetragen sind, ist so prächtig wie in den Gemälden eines Crivelli.

Ein Stück von ähnlicher Bedeutung ist die Bronzebüste des Mantuaner Geistlichen und Dichters Gio. Battista Spagnoli, ein Werk vom Ende des XV Jahrhunderts, von einem PADUANER BRONZEBILDNER aus der Schule des Donatello. Die Büste ist von grofser Lebenswahrheit und hat eine prachtvolle Patina.

Aufserdem hat die Abteilung verschiedene Bereicherungen durch Geschenke erhalten, die an Wert dem oben genannten Stück nahe kommen und zu deren Annahme die Allerhöchste Genehmigung erteilt wurde.

S. HOHEIT FÜRST LEOPOLD VON HOHENZOLLERN schenkte die bemalte Thonfigur der knieenden Maria, ursprünglich zu einer Gruppe der Verkündigung gehörend, ein treffliches, fein empfundenes Werk von einem hervorragenden florentiner Bildhauer um die Mitte des XV Jahrhunderts, etwa in der Richtung des Bernardo Rossellino.

GRAF DÖNHOFF-FRIEDRICHSTEIN machte ein kleineres glasiertes Thonrelief des Luca della Robbia, Maria mit dem Kinde in halber Figur darstellend, zum Geschenke. Die Sammlung erhält darin die erste glasierte Arbeit dieses Künstlers, ein Meisterwerk durch die Innigkeit des Ausdruckes, den Geschmack der Anordnung und die treffliche Zeichnung, ganz besonders der schönen Hände.

Durch Herrn CARL SCHNITZLER erhielt die Abteilung ein kleines Marmorrelief, das Brustbild des Giuliano de' Medici im Profil in etwa halber Lebensgröfse darstellend. Die sprechende Individualität, namentlich im Mund und in den Augen, lassen keinen Zweifel, dass der Künstler das Bildnis dieses am 26. April 1478 in der Kirche Sta. Croce ermordeten Bruders des Lorenzo Magnifico nach dem Leben modellierte. Dass das Relief die bekannte Arbeit eines berühmten florentiner Künstlers war, geht aus der Nachbildung desselben in der Medaille des Nicolò Fiorentino hervor, von der das Berliner Kabinet das einzige bekannte Exemplar besitzt. Der Künstler erscheint als ein Meister in der Richtung des Verrocchio; von seiner Hand erscheint nach Auffassung und Arbeit auch das Reliefporträt des Cosimo de' Medici, das unsere Sammlung schon 1842 in Florenz als ein Werk des Verrocchio erwarb.

Herr GRAF WILHELM POURTALÈS schenkte ein Stuckrelief, Maria mit dem Kinde in halber Figur, ein hervorragendes Werk von einem der florentiner Thonbildner aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts, von dessen Hand die Berliner Sammlung schon ein sehr verwandtes Madonnenrelief besitzt.

Weitere Zuwendungen erhielt die Sammlung wieder durch Herrn OTTO WESENDONCK: ein liebliches Stuckrelief der Madonna von Andrea della Robbia, dessen Arbeiten nur sehr selten als Stucknachbildungen vorkommen, sowie das bemalte Stuckrelief der Madonna von Alberto di Arnoldo, dessen Original in Stein sich im Bargello befindet. Letzteres ist von besonderem Interesse als eine der frühesten Stucknachbildungen, die bisher bekannt sind.

Im verflossenen Sommer kam der grosse illustrierte Katalog der Originalbildwerke zur Ausgabe. Die Nummern des Katalogs sind auf den Bildwerken angebracht worden.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erworben wurde eine Sammlung von Altertümern, die in einem Heiligtume auf Cypern (bei Limniti) gefunden wurden; unter diesen sind besonders bemerkenswert einige teils etwas über-, teils etwas unterlebensgrofse Terrakottaköpfe, die unter dem Einflusse des entwickelten archaischen griechischen Stiles des sechsten Jahrhunderts stehen und auch technisch interessant sind; ferner kleine Idole eines merkwürdigen Dämons in Kentaurengestalt mit Hörnern und herausgestreckter Zunge.

Behufs anderer Anordnung der Gemmen für einen neuen Katalog derselben wurden die bisher im Sternsaale ausgestellt gewesenen antiken Gemmen entfernt und provisorisch durch moderne Steine und Glaspasten und antike Fragmente sogenannter Millefiorigläser ersetzt.

I. V.:
FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat im verflossenen Vierteljahr nur einige Geschenke erworben: von Seiner Excellenz dem Herrn Staatsminister VON GOSSLER (silberne Medaille der Universität Bologna), von Herrn Peter Hermann VON MUMM (silberne Medaille auf Hermann Mumm von Schwarzenstein, von Scharff in Wien) und von einem Ungenannten (drei

kleine Silbermünzen von Euboea, Obolen mit Rad und Gorgonen-Kopf, Halbobol mit stehender Eule und kleine Silbermünze von Sicyon).

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Im Juli 1888 ging dem Kupferstichkabinet eine wertvolle Schenkung von Seiten eines ungenannt sein wollenden Kunstfreundes zu. Diese hocherfreuliche Zuweisung umfasst 240 Blatt Kupferstiche und Radierungen von Georg Friedrich Schmidt (1712—1774), sämtlich aus der im Mai d. J. zu Berlin versteigerten Sammlung des Malers Mützell stammend. Mützell war mit grofsem Sachverständnis und regem Eifer Jahrzehnte lang bestrebt, die Arbeiten des Berliner Meisters Schmidt zu erwerben und hatte eine Kollektion von aufserordentlicher Reichhaltigkeit zusammengebracht. Aus dieser Sammlung durfte das Kabinet, Dank dem erwähnten Geschenkgeber, die schönsten und seltensten Drucke auswählen.

Unsere Sammlung von Stichen und Radierungen des »Berliner Schmidt« ist nunmehr so vollständig und so reich an vorzüglichen Abdrücken, dass wir wohl das schönste Werk des Meisters besitzen dürften, welches je zusammengebracht worden ist.

Von den übrigen Erwerbungen sind die folgenden erwähnenswert:

A. KUPFERSTICHE

BERNHARD RODE. Ein reichhaltiges, fast vollständiges Werk bestehend in 489 Radierungen. Aus dem Nachlass des verstorbenen Geh. Ober-Regierungsrats Bahlmann in Berlin.

ITALIENISCHE SCHULE, XV JAHRHUNDERT. Die Sintflut. B. XIII, p. 71, No. 3.

UNBEKANNTER ITALIENISCHER STECHER VOM ENDE DES XV JAHRHUNDERTS. Kopie des Stiches von Martin Schongauer »Die Verkündigung«. B. 3.

UNBEKANNTER ITALIENISCHER STECHER VOM ENDE DES XV JAHRHUNDERTS. Kopie des Stiches »Das grofse Kruzifix«. B. 26. Beide Blätter in der Gröfse der Originale und originalseitig. Unbeschrieben.

MARCANTONIO RAIMONDI. Der hl. Franz empfängt die Stigmata. B. 642. Kopie nach Dürer. B. 110.

DERSELBE. Die Kreuzigung. P. 300. Kopie nach Dürers Holzschnitt. B. 59.

DERSELBE. Die Heiligen Stephanus, Gregorius und Laurentius. Kopie nach Dürers Holzschnitt. B. 108.

DERSELBE. Die hl. Maria Magdalena. Kopie nach Dürers Holzschnitt. B. 121.

B. HOLZSCHNITTE

LUCAS CRANACH. Adam und Eva. B. 1.

ANTON MÖLLER. Die Danczger Frawen und Jungfrawen gebreuchliche Zierheit und Tracht. Danzig 1601. (20 Blatt.)

MELCHIOR LORCH. Bildnis des Sultans Soliman.

IN DER ART DES JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM. Christus und die Apostel. (10 Blatt.) Hoch. Folio. Unbeschrieben.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

HABITUS PRAECIPUORUM POPULORUM .... Trachtenbuch... Nürnberg, Hans Weigel 1577, mit Holzschnitten von Jost Amman (Andresen 234). Vorzügliches, nicht koloriertes Exemplar, wahrscheinlich durchweg aus Probedrucken zusammengestellt.

FRANCESCO PETRARCA. Titel: Opere del... Franescho Petrarcha con el cōmento de... Bernardo Lycinio sopra li triūphi etc.... Novamente historiate: e correcte per misser Nicolo Peransone. a. E.: Impressi i Milano per Antonio Zaroto. 1494 (A. Di Primo. di Augusto). Folio. Mit Holzschnitten der Mailänder Schule, freien Kopien einer ältern venezianer Ausgabe.

DANTE con l'Espositioni di Christophoro Laudino d'Alessandro Vellutello sopro la sua Comedia dell' Inferno, del Purgatorio & del Paradiso, etc. per Francesco Sansovino ... In Venetia, ... Gio. Battista, & Gio. Bernardo Sessa ... 1596. Mit zahlreichen Holzschnitten.

D. ZEICHNUNGEN

SCHULE RAFFAELS. Ein Blatt aus einem Kalendarium (Januar und Februar); sehr zierlich ausgeführte Deckfarbenmalerei auf Pergament. Datiert 1520.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den wenig zahlreichen Erwerbungen dieses Vierteljahres sind neben zwei Elektronringen aus der Zeit Amenophis' III (XV Jahrhundert) vornehmlich einige Gegenstände der spätesten Epoche Ägyptens zu nennen. Der römischen Zeit gehört aufser zwei bronzenen Götterfiguren das 8 cm hohe goldene Figürchen eines Harpokrates in langem Gewande mit ägyptischem Königsschmuck an. Aus byzantinischer Zeit stammen verschiedene Hausgeräte: ein bronzener Tisch mit einem dazu gehörigen Kessel; eine bronzene Lanze mit Drachenkopf und Kreuz, auf einem kleinen Ständer; zwei Weihrauchgefäfse ebenfalls mit Kreuzen, das eine in Gestalt eines grinsenden Kopfes mit einer Art phrygischer Mütze; zwei hölzerne Schmuckkästchen mit Bronzebeschlägen und völlig erhaltenen eisernen Schlössern: das eine trägt Christusmonogramme und ein Henkelkreuz, das andere hat (ebenso wie das Fragment eines dritten) Darstellungen heidnischer Natur.

An Geschenken erhielt die Abteilung:

Von Herrn Geheimen Rat VIRCHOW Mumienbinden aus den Gräbern von Hawara.

Von Herrn Henry WALLIS in London eine Wachstafel, die zu koptischen und griechischen Schreibeübungen gedient hat.

Von Herrn Professor HAUPT in Baltimore Abdrücke babylonischer Siegelcylinder.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Wie aus Afrika, als Ergebnisse der denkwürdigen Expedition zum Kilima Ndscharo sind dem altbewährten Gönner des Museums, Herrn Dr. Hans Meyer, Sammlungen aus den Philippinen; in Ergänzung der früher von dort übergebenen zu danken, und aufserdem aus Asien Geschenke dem deutschen Gesandten in Peking, Herrn von Brandt; während von dem Museum in Hildesheim durch Tausch eine Sammlung von Sumatra zu erwerben war.

Für Amerika sind betreffs gütigst gewährter Geschenke Dankesanerkennungen auszusprechen an die Herren Sokoloski in Huaraz, Eckhardt in Lima, Konsul Meyer in Oaxaca, sowie an Herrn Dr. Macedo. Durch Austausch mit dem Smithsonian-Institute wurden Gegenstände von der Nordwestküste Amerika's erworben, wie von dorther aufserdem Sammlungen der von Herrn Dr. Dieck ausgesandten Reisenden.

Die, im Anschluss an das Frühere, eingelaufenen Sammlungen der Neu Guinea Compagnie brachten wertvolle neue Gegenstände, die bei der Erforschung des Augusta-Flusses gesammelt worden waren.

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Zuwachs im letzten Vierteljahre:

DEUTSCHLAND. PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Gutsbesitzer H. Voigt in Guscht: zwei Steinbeile von Guschter-Holländer; Herr Seminarist Swierzy in Pyritz: slavische Scherben von Bantikow; Herr Galeriediener Brandenburg: ein Bronzeschwert von Herzberg, Kreis Ruppin; Herr Dr. Weigel: Urnen von Wandlitz, Kreis Nieder-Barnim, und Steingeräte von Mildenberg, Kreis Templin; Herr Administrator Kuntze in Lossow: Thongefäfse mit Bronze-Beigaben von Lossow, Kreis Lebus; Herr Buchhalter Arthur Grunow, hier: eine Bronze-Nadel von Lübars, Kreis Nieder-Barnim; Herr

Bauergutsbesitzer Frost in Wustrau: ein Feuersteinbeil von Wustrau, Kreis Ruppin; Herr Mühlenbesitzer Witte auf Gielsdorfer-Mühle: einen daselbst gefundenen Mahlstein; Herr Translator W. Finn: Feuerstein-Messer und -Splitter von Schmöckwitz; Herr Kaufmann Wegener in Wandlitz: eine grofse Urne von Wandlitz, Kreis Nieder-Barnim; Herr Sökeland, hier: Urnen von Wandlitz; Herr Dr. Hartwich, hier: zwei Steinbeile von Wrietzen, Kreis Ober-Barnim.

Ankauf. Urnen von Aurith, Kreis West-Sternberg, und Tammendorf, Kreis Krossen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse von Guscht und Guschter-Holländer, Kreis Friedeberg.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk. Herr Dr. Abeking: Thonscherben von Zinnowitz auf Usedom; Herr Dr. Degner, Moabit: Skramasax von Stargardt.

PROVINZ OSTPREUSSEN.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen mit zahlreichen Beigaben von Bronze, Eisen, Glas, Bernstein von Kossewen, Kreis Sensburg.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenk. Herr Regierungs-Baumeister Otto in Fordon: Urnen von Thorn.

PROVINZ POSEN.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Schädel und Knochen von Alt-Sorge, Kreis Filehne.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Herr Ortsvorsteher Falz in Lohsa: Urnen mit Bronze-Beigaben von Lohsa, Kreis Hoyerswerda.

Ankauf. Bronze-Fund (Fibel und 9 Armringe) von Schwarz-Colmen, Kreis Hoyerswerda.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Oberförster Brecher in Zöckritz: Urne und Bruchstück eines Steinhammers von Mühlbeck, Kreis Bitterfeld; Herr Dr. Schötensack in Heidelberg: Urnen von Stendal; Herr Ortsvorsteher Hündorf in Krumpa: ein Steinbeil von Krumpa, Kreis Querfurt.

Ankauf. Eine Bronze-Fibel von Susigke, Kreis Kalbe; Stein- und Knochengeräte von Schkeuditz, Kreis Merseburg.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen von Stendal und Borstel, Kreis Stendal.

PROVINZ HANNOVER.

Ankauf. Zwei Steinbeile von Hoheneggelsen, Landdrostei Hildesheim; zwei Bronze-Armringe von Celle.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Grabfunde (Halsschmuck, Bruchstücke von Nadeln, Armspiralen und ein Thongefäfs) von Behringen, Kreis Soltau. Funde aus dem dortigen Ringwall, Eisenschlacken und Thonscherben.

PROVINZ WESTFALEN.

Geschenk. Herr Sökeland, Moabit: Steinbeil von Lienen und Glasperle von Lengerich, Kreis Tecklenburg.

RHEINPROVINZ.

Geschenk. Herr Förster Leibling in Völkenroth: Eisenfragmente und Thonscherben von Bell, Kreis Simmern; Herr General-Konsul Schönlank, Berlin: goldener Ring von Köln.

Ankauf. Ein Steinhammer aus Köln.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse von Bell, Kreis Simmern.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk. Herr Sökeland, Moabit: Bronze-Messer aus Dresden.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf. Eine kleine Sammlung von Steinbeilen und Hämmern aus verschiedenen Lokalitäten.

HERZOGTUM SACHSEN-MEININGEN.

Ankauf. Flachzelt von Bronze von Saalfeld.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Geschenk. Herr Otto Blum, Bodmann: ein Steinbeil und zwei Pfeilspitzen von Bodmann am Bodensee.

Ankauf. Pfahlbauten-Funde von derselben Lokalität.

FRANKREICH.

Geschenk. Fräulein J. von Boxberg, Tschorna: drei Gipsabgüsse von Hirschhorn- und Knochengeräten mit bildlichen Darstellungen.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

In der oben angegebenen Zeit wurden unter Anderem erworben:

HOLZARBEITEN

WANDSCHRANK mit Eisen beschlagen, aus dem Besitze der Königlichen Landesschule Pforta. Sachsen, XIV Jahrh.

METALLARBEITEN

TRINKGEFÄSS in Gestalt eines Falken. Silber vergoldet. Arbeit des Goldschmiedes Andreas Klette in Torgau. Ende XVI Jahrh.

SERPENTINKRUG mit vergoldetem Silber beschlagen. Deutschland, XVI Jahrh.

WEIHWASSERBECKEN, Silber getrieben. Paris, Mitte XVIII Jahrh.

14 MODELLE für Goldschmiedearbeiten in Buchs und Stein geschnitten. Nürnberg, XVI Jahrh.

GUSSKANNE (Aquamanile) in Form eines Hundes. Messingguss. Deutschland, XIV—XV Jahrh.

MÖRSER, Bronze. Italien, XV Jahrh.

KUPFERBECKEN, getrieben mit Blumenranken. Nürnberg, 1668.

2 TISCHLEUCHTER, Messingguss, gedreht und graviert. Holland, XVII Jahrh.

KUNSTTÖPFEREI

FLIESENTAFEL, Majolika mit Wappen der Gonzaga und Ordensbildern. Italien, XV Jahrh.

APOTHEKERFLASCHE, Majolika mit blauem Grunde. Mit Wappen der Gonzaga. Italien, XVI Jahrh.

FAYENCEOFEN mit Reliefblumen in weifs und blau gemalt. Lüneburg, Ende XVII Jahrh.

PORZELLANFIGUREN. Tabuletkrämerin, Fischerin. Ludwigsburg, XVIII Jahrh.

TEXTILES

Teil eines ANTEPENDIUMS mit Seide auf Leinen gestickt; darstellend Vorgänge der Leidensgeschichte. Deutschland, XII Jahrh.

CHORMANTEL in farbiger Seide gestickt. Italien oder Deutschland, XVII Jahrh.

GESCHENKE

Bildhauer R. MOEST in Köln. Zwei mittelalterliche Fliesen.

Legationsrat Dr. Freiherr VON THIELMANN, Königlicher Gesandter in Darmstadt. Russische bäuerliche Geräte und Schmuckstücke.

Ihre Exzellenz Frau E. G. DE RIAÑO, Madrid, durch Herrn Dr. Jagor. Sammlung älterer spanischer Glasarbeiten. XVI—XVIII Jahrh.

Herr Dr. JAGOR. Bäuerliche Thonarbeiten aus Valenzia und Malaga. Ältere spanische Arbeiten in Silberfiligran.

LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen vom 1. Juli bis 30. September.

An Erwerbungen erhielt die National-Galerie im abgelaufenen Vierteljahr nur ein Gemälde:

KARL HOFF (Karlsruhe): Familienbild der Grofsherzoglich Badenschen Herrschaften.

Aufwand 4 500 Mark.

Aufserdem wurde der Sammlung durch den Herrn Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten überwiesen:

Ein Ölgemälde von K. FR. SCHINKEL: Ansicht einer hochgelegenen Kathedrale im französisch-gothischen Stil (Original der Kopie von Ahlborn, s. Katalog d. Nat.-Gal. I Abt. No. 304), erworben aus den von dem Komitee des Schinkel-Denkmals in Berlin zur Verfügung gestellten Mitteln.

Umfassender als in früheren Jahren beteiligte sich die National-Galerie während des abgelaufenen Sommers und Herbstes an deutschen und auswärtigen Ausstellungen. Mit Allerhöchster Genehmigung S. Maj. des Kaisers und Königs wurden beschickt: die internationale Kunstausstellung in MÜNCHEN mit 6, die Jubiläums-Ausstellung in WIEN mit 13, die Kunstausstellung in GLASGOW mit 10, die Jubiläums-Ausstellung der Société pour l'encouragement des beaux arts in ANTWERPEN mit 11 Gemälden, die mit dem Concours international in BRÜSSEL verbundene Ausstellung monumentaler Werke der Plastik und Malerei des XIX Jahrhunderts mit einer gröfseren Anzahl von Modellen, Entwürfen und Nachbildungen ausgezeichneter Kunstwerke, welche im Auftrage des preufsischen Staates entstanden sind.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zehnter Jahrgang | No. 2. | 1. April 1889

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1888

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Gipsabteilung ist der Abguss der Statue eines knieenden Galliers in Paris (Clarac 280, 2151), und geschenkweise ein kleines Relief mit einem Krater inmitten zweier Löwen, im K. K. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien (No. 8068), endlich die in Würzburg befindliche kleine Kopie des sogenannten Pasquino (L. v. Urlichs, Verzeichnis der Antikensammlungen in Würzburg I, 1865, S. 5 No. 29.) erworben.

Der illustrierte Katalog der Skulpturen ist bis zum 12. Bogen fertig gedruckt. Von den pergamenischen Funden ist der Telephosfriès vollständig inventarisiert und die Publikation der Inschriften aus römischer Zeit weiter vorbereitet worden, während von den Inschriften der Königszeit die ersten 10 Bogen sich im Druck befinden. Gegen Ende des Quartals wurde eine Umstellung der Gigantomachie vorgenommen, damit die ursprüngliche Anordnung des Frieses um die vier Seiten des Altars besser zur Anschauung gebracht würde. Es sind jetzt nämlich in der Rotunde alle diejenigen Platten vereinigt worden, welche an die Ostseite des Altars gehören, namentlich die Zeus- und Athenagruppe, ferner Apollo, Leto, Artemis und Hekate, endlich das geflügelte Gespann des Zeus. Aufserdem mussten des Raummangels wegen einige Platten von der Südseite des Altars, die sogenannte Selene, ebenfalls in der Rotunde ihren Platz erhalten.

Im pergamenischen Saale sind dagegen die sonstigen Reste der Gigantomachie so verteilt worden, dass sich links und rechts vom Eintretenden die an die Treppe und die Westseite gehörigen Platten befinden und daran anschliefsend an der Fensterwand die Südseite, an der Rückwand aber, zum Teil auf die Fensterwand übergreifend, die ganze Nordseite des grofsen Altarfrieses liegt.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Im Oktober wurde in der Abteilung der italienischen Originalskulpturen eine weitere Scheerwand aufgeführt, an der die im Laufe des Sommers gemachten Erwerbungen, vorwiegend Geschenke, vorübergehend zur Aufstellung gekommen sind.

An Bereicherungen hat dieselbe Abteilung einem Geschenk des Herrn Valentin Weisbach zwei interessante Frauenbüsten des Quattro-

cento zu danken. Die eine derselben ist ein Stuckmodell von der Hand des Desiderio und stellt wahrscheinlich die Marietta Strozzi dar (vergl. Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen 1889, I). Die zweite ist eine, jetzt unbemalte Thonbüste von einem noch unbekannten florentiner Bildhauer vom Anfang des Quattrocento, dessen Werke unter Quercia's Namen zu gehen pflegen, und von dem auch unsere Sammlung schon ein Paar Madonnen in Thon besitzt. Als Porträtbüste ist sie bisher einzig in ihrer Art und wohl die früheste Büste des XV Jahrhunderts. Sie hat daher namentlich in der Zeichnung der geschlitzten, mandelförmigen Augen und in der Fältelung des Kopftuches noch manche Anklänge an die Kunst des Trecento.

Käuflich erworben wurde sodann ein interessantes Elfenbeinrelief, die Hälfte eines Diptychons, vom Rhein stammend. Dasselbe stellt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar. Nach der ganz altertümlichen Auffassung des Christus (jugendlich, bartlos, mit offenem freundlichen Blick, die Füfse mit Sandalen noch nicht auf dem Fufsholz) geht dasselbe in der Erfindung wohl auf das VI oder VII Jahrhundert zurück, während die weiche und saubere Behandlung auf eine erheblich spätere Zeit der Ausführung schliefsen läfst.

In der deutschen Abteilung mussten mehrere — meist durch Tausch erworbene — grofse Gipsabgüsse, das Grabmal Herzog Heinrichs IV von Breslau, eine Fufswaschung aus Lübeck etc., im Vorraum an der Eingangswand aufgestellt werden, da in der Abteilung kein Platz mehr für dieselben zu schaffen.

Auf Grund des neuen Kataloges wurde durch Dr. Weizsäcker die Aufstellung eines neuen Inventars der Originalskulpturen in Angriff genommen.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für das Vasenkabinet wurden erworben aus der Sammlung Fontana in Triest eine Schale des Ergotimos und eine von Sakonides und Tlenpolemos; eine chalkidische Amphora mit grofsen Köpfen; eine rotfigurige Vase mit Darstellung des Herakles in Mantel und Löwenfell; ein rotfiguriger Krater mit einem gelagerten Dionysos und Umgebung; ein Stamnos mit einem Perser auf jeder Seite, und eine Prachtamphora mit Darstellung des Rhesos, auf einem Postament mit Akanthosblättern.

Von dem Komitee für die Ausgrabungen in Naukratis erhielt das Kabinet eine kleine Sammlung dort gefundener Scherben mit Inschriften zum Geschenk; von Herrn van Branteghem in London eine Scherbe mit wohlerhaltenem Mädchenkopfe, welche unserer Hochzeitsvase aus Sunion zur lang entbehrten Ergänzung dient.

Ferner wurde dem Antiquarium eine sehr glückliche Vermehrung zu Teil durch eine auserwählte Sammlung antiker Bronzen. Dazu gehört:

1. ein Athenaköpfchen mit Greifenhelm,
2. ein stehender nackter Jüngling mit Apfel in der Hand; ein Werk der besten Zeit in einem noch strengen Stil,
3. eine bärtige Büste,
4. eine sehr altertümliche weibliche Gewandfigur,
5. ein vorzüglich modellierter männlicher Arm,

6, 7. Statuetten eines Jünglings und eines bärtigen Mannes in altem Stil,

8. ein gepanzerter Krieger, das Schwert ziehend,
9. eine zweistufige Basis mit altgriechischer Inschrift.

Diese Bronzesammlung ist ein Geschenk Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm, der im Hinblick auf das Interesse, welches Sein Vater, des Kaisers und Königs Friedrich Majestät, dieser dem Museum angebotenen Sammlung altgriechischer Bronzen entgegengebracht hat, die zum Ankauf erforderlichen Mittel Allergnädigst bewilligt hat.

Aufserdem wurde eine römische Waage aus Bronze mit genau verzeichneter Gewichtsskala und von vorzüglicher Erhaltung erworben.

Beiden Abteilungen für die Antike gemeinsam gehören die Gegenstände an, welche am 18. Oktober in Gegenwart Seiner Majestät unseres Kaisers und Königs in Pompeji ausgegraben und von Allerhöchst demselben, als

Geschenke Seiner Majestät des Königs von Italien, dem Königlichen Museum übergeben worden sind:

- eine Bronzeschale,
- ein eiserner Dreifufs,
- eine Schale aus aretinischem Thon, geschmackvoll verziert,
- zwei Glasgefäfse und
- mehrere Krüge.

Mit diesen Gegenständen sind auch Gipsmodelle vereinigt, welche von sieben in Pompeji gefundenen Leichen und dem Körper eines Hundes gemacht und ebenfalls Seiner Majestät dem Kaiser und König zum Geschenk gemacht sind.

Von der Eisenbahnverwaltung in Köln wurden dem Antiquarium einige bei Köln gefundene Gegenstände übersendet, darunter ein ausgezeichneter Glaspokal.

Das Gemmenkabinet wurde durch eine Reihe kleinerer Ankäufe bereichert; darunter ein geschnittener Stein mit der Gruppe von Athena und Ares und eine Gemme, auf welcher eine Frau vor einem Dreifufs steht, unter dem eine Schlange sich hervorwindet.

An Terrakotten wurden erworben:

- eine Flügelfigur mit Eroten auf den Händen,
- ein Eros mit Turmkrone und Cymbeln,
- ein Pan mit Bocksfüfsen und
- ein altertümliches Hermenbild des Hermes mit Schlangenstab.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat im letzten Vierteljahr 290 Stück erworben, vier Griechen, vier Römer und 282 Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit; unter den Mittelaltermünzen befand sich ein Denarfund des XI. Jahrhunderts von 223 Stücken. Besondere Erwähnung verdienen unter den wenigen antiken eine viereckige Kupfermünze der baktrischen Königin Agathoclea, eines der seltensten Stücke der baktrischen Reihe, von ausgezeichnet schöner Arbeit und vollkommenster Erhaltung, und ein ebenfalls vorzüglich erhaltenes Goldstück des Kaisers Constans. Unter den Mittelaltermünzen ist bemerkenswert ein seltener Denar König Konrads I, von Mainz, ein bisher noch unbekannter Brakteat Bischof Heinrichs II von Hildesheim mit Namensumschrift, der erwähnte Denarfund von Lupow, einige unserer Sammlung noch fehlende spanische Mittelaltermünzen und eine sehr seltene kleine Silbermünze von König Balduin von Jerusalem. — Sehr erwünscht war die Erwerbung einiger Renaissancemedaillen: des schönen Bronzestückes mit dem Brustbild Karls des Kühnen von Burgund und dem brennenden Schanzkorb auf der Rückseite, einer Bronzemedaille des König Mathias Corvinus von Ungarn und ganz besonders zweier bisher noch ganz unbekannter brandenburgischen Medaillen: eines gegossenen einseitigen Bleistückes mit dem Brustbild und der Umschrift des Kurfürsten Joachim II, und einer geprägten thalerförmigen silbernen Medaille mit dem Brustbild und Wappen des berühmten Alchymisten und Leibarztes des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg, des Leonhard Thurneysser, eines für die Kulturgeschichte Berlins hochinteressanten, auch künstlerisch nicht unbedeutenden Stückes. Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Bankinspektor Bahrfeldt, Regierungsrat von Brakenhausen, Jonas Cohen in Warschau (drei interessante Mittelaltermünzen), Baron von Dachenhausen, Direktor Grunow, Adolf Meyer, Joh. Schneller (drei Kupfermünzen der Könige von Judaea und die oben erwähnte sehr seltene Silbermünze des Balduin von Jerusalem), vom Kaiserlichen Münz- und Antikenkabinet in Wien und von der Stadt Hamburg.

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den im Oktober bis Dezember 1888 gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

BOLT, JOHANN FRIEDRICH. Ein sehr reichhaltiges Werk dieses namentlich als Bildnisstecher und Roman-Illustrator thätigen Berliner Künstlers.

JODE, PIETER DE. Lachendes Paar, nach Jordaens.

STOCK, ANDREAS. Das Opfer Abrahams, nach Rubens.

HOUSTON, RICHARD. Die Schmiede. Schabkunstblatt.

KIRKALL, E. Das Opfer Noahs. Schabkunstblatt, Farbdruck von 3 Platten.

DAULLÉ, JEAN. Bildnis Ludwigs XV von Frankreich, 1738.

DERSELBE. Amoretten mit Vögeln spielend. Ätzdruck.

B. HOLZSCHNITTE

LE SUEUR, NICOLAS. Diana und Endymion. Farbenholzschnitt von 3 Platten.

C. HANDSCHRIFT MIT MALEREIEN

DIE TOGGENBURG-BIBEL. Pergamenthandschrift mit Deckfarbenmalereien, das alte Testament in deutscher gereimter Übertragung enthaltend.

Nach der längeren Eintragung auf der letzten Seite wurde die Handschrift von dem Kaplan Dietrich in der Stadt Lichtensteig (Schweiz) im Jahre 1411 für den Grafen Friedrich von Toggenburg († 1436 als letzter seines Stammes) geschrieben.

Es ist zu vermuten, dass die Malereien nicht von dem genannten Schreiber, sondern von einer anderen Hand herrühren.

Das trefflich erhaltene, 267 Blatt umfassende Manuskript ist mit zum Teil foliogrofsen Bildern auf das reichste geschmückt. Die sehr selbständig komponierten biblischen Darstellungen sind von sicherer Zeichnung und von frischem derben Kolorit. Der Wert dieser Erwerbung wird durch den Umstand erhöht, als illustrierte deutsche Handschriften aus dem Anfang des XV Jahrhunderts und von künstlerischer Bedeutung zu den gröfsten Seltenheiten gehören.

Der Direktorial-Assistent DR. SEIDEL ist in Folge seiner Ernennung zum Kustos der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses aus dem Dienst der Königlichen Museen ausgeschieden.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Abteilung hatte sich verschiedener erwünschter Geschenke zu erfreuen. Herr Ludwig Jacoby schenkte einen bemerkenswerten himjarischen Reliefkopf mit kurzer Inschrift, Herr stud. Schneller sechs Thonlampen aus Palästina und Moab, Herr Theodor Graf einige der unten noch zu erwähnenden zweisprachigen Mumienetiketts. Herr Professor Schweinfurth fügte seinen früheren Gaben eine neue hinzu; er überwies der Abteilung aufser einer Partie byzantinischer Kleiderstoffe eine gröfsere Anzahl von ihm selbst in Ägypten gesammelter Altertümer römischer und arabischer Zeit, die durch die genau bekannte Herkunft von Interesse sind.

Unter den im Handel erworbenen ägyptischen Altertümern ist hervorzuheben eine nur 13 cm hohe Gruppe zweier sitzender Figuren — Vater und Kind — aus dem mittleren Reich. Die gleichzeitig erworbene Holzfigur eines stehenden Mädchens gehört wohl späterer Zeit an. Ein bemaltes steinernes Schiff und eine Holzpuppe, die einstmals künstliche Haare gehabt hat, gehören zum Kinderspielzeug. Von den merkwürdigen Gefäfsdeckeln aus Schiefer in Tiergestalt wurden zwei — Schildkröte und Fisch — erworben.

Der griechisch-römischen Zeit gehören die Mumienetiketts aus der Gegend von Achmim an, von denen eine gröfsere Anzahl in das Museum gelangte. Sie sind von besonderer Wichtigkeit, da sie zum grofsen Teil zweisprachige Aufschriften — demotisch oder altkoptisch und griechisch — tragen. Unter den erworbenen acht demotischen und griechischen Papyrus hat sich einer als zu den von Dr. Wilcken herausgegebenen »Akten-

stücken der Bank von Theben« gehörig ergeben. Eine Bronzetafel, die das »steuerfreie Agrippinianisch - Rutillianische Vermögen« nennt, dürfte als Schild einer staatlichen Kasse gedient haben.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Aus AFRIKA ist eine wertvolle Bereicherung zugegangen, aus demjenigen Lande, das im Osten besondere Aufmerksamkeit verdient, aus Uganda, von woher der Missionar Herr Mackay, mit welchem seit Dr. Junkers Rückkehr, durch dessen freundliche Vermittelung Korrespondenzen eingeleitet waren, die Übersendung einer Sammlung bewirkt hat. Aus dem Togolande ist dem Reichskommissar Herrn von Puttkamer eine Schenkung zu danken, aus Batanga bleibt ein Boot zu erwähnen und von den Herrero ein Frauenanzug.

Aus CHINA hat der altbewährte Gönner, Se. Excellenz Herr von Brandt frühere Geschenke vermehrt; solche sind aufserdem eingegangen von den Herren Dr. Hirth, Streich und Schmidt-Neuhaus sowie Herrn Korvetten-Kapitän von Wietersheim, der gleichzeitig eine ebenso umfangreiche wie interessante Sammlung aus der Südsee geschenkweis überwiesen hat. Aus dieser Lokalität wurden auch von den Anachoreten Erwerbungen gemacht. Sonstige Geschenke sind Herrn Dr. Jagor, Herrn Dr. Joest, Herrn Wolf, Herrn Macedo, Herrn Strebel, Herrn Schinz, Herrn Generalkonsul Kempermann zu danken, und aus AMERIKA Herrn Dr. Bovallius. Für Übergabe wertvoller Stücke aus den Ergebnissen seiner Ausgrabungen in Nicaragua, und ebenso für Einsendung der durch Herrn Dr. Stübel in Tiahuanaco hergestellten Modelle, lag die nächste Veranlassung in der durch die Sitzungen des Amerikanisten - Kongresses im Museum für Völkerkunde gegebenen Gelegenheit zur Vorlage dieser Stücke. Dasselbe gilt für eine kostbare Schenkung der Frau Hemenway aus Boston, welche durch die Delegierten, die Herren Professoren Morse und Baxter, Teilnehmer an Herrn Cushings Expedition in Arizona, überbracht wurden, sowie betreffs seltener Zuwendungen aus Maragó durch Herrn Direktor Netto in Rio de Janeiro.

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Zuwachs im letzten Vierteljahre:

DEUTSCHLAND. PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr H. Sökeland, Moabit: Urnen und Beigefäfse von Wandlitz; Herr Joachim, Waidmannslust: drei dort gefundene Thongefäfse mit Bronze-Beigaben; Herr Guts- und Mühlenbesitzer Voigt in Guscht: fünfzig Urnen und Beigefäfse von Guschter-Holländer; Herr Lehrer Dubois in Alt-Friesack: Slavische Scherben und Feuersteinsplitter; Herr Dr. Schumann in Löcknitz: einen aus sieben Steingeräten bestehenden Depotfund von Bagemühl, Kreis Prenzlau; Herr Antoni, hier: Nagel und Fragmente von Bronze und Glasperlen von den Rehbergen bei Reinickendorf, Kreis Nieder-Barnim; Herr Amtsvorsteher Bruno in Tegel: Urnen und Beigefäfse aus dem dortigen Gräberfelde; Herr Geheimrat Virchow: Urnen aus den Gräberfeldern von Butzow und Radewege, Kreis West-Havelland.

Ankäufe. Eine Pfeilspitze und ein durchbohrter Hammer von Stein, eine eiserne Axt und zwei Thongefäfse von Wusterhausen a. D. Ein Bronzefund von Guschter-Holländer, Kreis Friedeberg. Ein Bronze-Celt von Schwedt. Ein Bronzemesser von Seddin. Zwei Bronze-Celte von Lübben. Thongefäfse mit kleinen Bronze-Beigaben von Aurith, Kreis West-Sternberg. Eine Lanzenspitze aus Bronze von Brunne, Kreis Ost-Havelland.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen mit Beigaben von Seddin und Milow, West-Priegnitz.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Oberförster Brecher, Zöckeritz: Steinhammer von Plodda, zwei Steinbeile von Schlebberode und ein Steinbeil von Zöckeritz, Kreis Bitterfeld; das Königliche Eisenbahn-Betriebsamt in Halberstadt: Thongefäfse, Scherben, Schädel etc. aus der Gegend von Aschersleben.

Ankäufe. Vier Steingeräte von Frömmstedt. Ein Bronzearmring von Herzberg.

Leihgabe vom Stiftsgymnasium zu Merseburg: Drei Gefäfse aus der Steinzeit, zwei Steingeräte und zwei Armringe von Bronze.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke. Herr Oberprediger Plato, Falkenburg: Urnen mit Beigaben von Falkenburg, Bernsteinscheibe von Büddow, zwei Gefäfse von Dranzig; Herr Dr. Grubert, ebendaselbst: eine Urne von Falkenburg.

Ankäufe. Steingeräte von Reddewitz auf Rügen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen von Falkenburg, Kreis Dramburg und von Reddewitz auf Rügen.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Ankauf. Bronze-Spiralen von Thorn.

PROVINZ POSEN.

Geschenke. Herr cand. med. Gubalke, Dom. Gollmütz bei Schwerin: Urnen und Beigefäfse von Lauske; Herr Amtsrichter Büttner, Wreschen: Thongefäfse mit Beigaben von Bronze und Eisen von Xiazno.

Ankauf. Eine Sammlung von Altertümern aus der Gegend von Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer Quoos auf Brödelwitz: ein Steinhammer und slavische Thonscherben; Herr Bahnmeister Hosse, Rothsürben: Thongefäfse mit Bronze-Beigaben von Rothsürben; Frau Baronin von Rottenberg auf Mühlgast, Kreis Steinau: ein Feuersteinbeil von Mühlgast.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk. Herr Geheimrat Virchow: vier Thongefäfse und Scherben aus Hügelgräbern des Sachsenwaldes.

Ankauf. Eine Bronze-Fibula aus Oldenburg.

RHEINPROVINZ.

Geschenke. Linksrheinische Eisenbahn-Direktion in Köln: 13 römische Thongefäfse von Köln; Herr Apotheker Schmidt in Kastellaun: ein römisches Gefäfs und Thonscherben von Mastershausen.

Ankäufe. Römischer Sandstein-Sarkophag mit drei Thongefäfsen und zwei Gläsern von Mastershausen. Ein fränkischer Grabfund von Weifsenthurm.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk. Herr H. Sökeland, Moabit: Bronze-Nadel von Dresden.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN.

Ankauf. Sammlung von Steingeräten von verschiedenen Fundorten.

HERZOGTUM BRAUNSCHWEIG.

Geschenk. Herr Dr. Wollemann, Bonn: ein Feuerstein-Messer von Thiede.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Ankauf. Pfahlbauten-Funde von Bodman am Bodensee.

STADTGEBIET VON LÜBECK.

Ankauf. Ein Celt aus Kupfer von Schwartau.

KLEIN-ASIEN.

Geschenk. Herr Professor Dr. von Kaufmann: ein Steinbeil von Ephesus, eine Kinderklapper aus Thon von Tralles.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I SAMMLUNG

In der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1888 wurden unter Anderem erworben:

METALLARBEITEN

KIRCHLICHES GERÄT, Kupfer, zum Teil vergoldet, in Form eines Kastens, der Deckel dachförmig gestaltet mit Türmen, die Seiten mit gravierten Darstellungen der Dreieinigkeit, Christi und der Apostel. Deutschland, XI Jahrh.

CIBORIUM, Kupfer, vergoldet, auf hohem Fufs mit turmartigem Deckel, graviert. Deutschland, XV Jahrh.

RELIQUIENMONSTRANZ, Silber, vergoldet, auf schlankem reich profiliertem Fufs, die Scheibe im Vierpass mit reicher Einrahmung. Aus Coimbra in Portugal 1588. (nach spanischer Kirchen-Āra 1626).

LEUCHTER, Bronze. Auf schlankem, als Kralle ausgebildetem Fufs steht eine Sirene, welche in beiden Armen Lichttüllen hält. Italien, Anfang XVI Jahrh.

SCHREIBZEUG, Bronze. Ein liegender Drache mit Menschenkopf hält die muschelförmigen Gefäfse. Italien, XVI Jahrh.

ZINNSCHÜSSEL, von François Briot. Das bekannte Modell mit der Temperantia und den Darstellungen der Elemente und freien Künste. Vorzügliches, scharfes Exemplar mit dem Porträtmedaillon des Künstlers auf der Rückseite. Frankreich, Ende XVI Jahrh.

HOLZ, LEDER, KORB.

THÜRE, Eichenholz, einflügelig mit acht Füllungen, die oberen beiden durchbrochen. Niederlande, XV Jahrh.

GOLDSCHMIEDEMODELL für ein Schmuckstück, Buchs, darstellend eine Nische in reicher Einrahmung, von einem Engelsknaben getragen. Nürnberg, XVI Jahrh.

DREI HOLZGEFÄSSE in bäuerlicher Schnitzarbeit, 1. in Gestalt eines Hahnes, 2. Napf mit zwei Tierköpfen, 3. Büchse mit Deckel. Norwegen, XVII—XVIII Jahrh.

WEBSTUHL für Knüpfteppiche und Sessel, Holz, schwarz gebeizt, mit Kerbschnitt verziert. Arbeiten des Hausfleifsvereins Kopenhagen 1888.

SCHREIBKASTEN mit Leder bezogen. Farbig, mit Goldpressung. Ältere orientalische Arbeit.

SCHMUCKKORB. Grofse Vasenform, zur Aufnahme von Zierpflanzen bestimmt. Ältere japanische Arbeit.

Dem Museum wurde von der Königlichen Staatsregierung überwiesen:

Der KIRCHENSCHATZ des St. Dionysius-Kapitels zu Enger bei Herford.

Dieser Schatz des 1414 nach Herford übersiedelten St. Dionysius-Kapitels wurde 1810 bei Säkularisierung desselben Staatseigentum und ist nach Abmachung mit der St. Johannes Baptista-Kirche, in welcher derselbe bis jetzt aufbewahrt wurde, nunmehr vom Museum übernommen.

Dieser Schatz enthält als wichtigste Stücke:

RELIQUIAR in Taschenform mit Goldblech überzogen, mit gefassten Steinen und Grubenschmelz verziert, aus der Zeit der Bekehrung Wittekinds durch Karl den Grofsen. VIII Jahrh.

RELIQUIAR in Tumbaform mit Silber belegt, mit einem Bergkrystall geschlossen. XI Jahrh.

EVANGELISTAR in silbernem Einband. XI Jahrh.

RELIQUIENKREUZ mit Goldfiligran, Edelsteinen und Niello. XI Jahrh.

ZWEI PLATTEN einer Reliquienkapsel, Gold mit blauem Schmelz. XIV Jahrh.

MANTELSCHLIESSE. Silber, vergoldet. 1512.

AQUAMANILE, Bronzeguss. In Form einer Sirene. XII Jahrh.

LEDERKASTEN, geritzte Arbeit. XV Jahrh.

ZWEI MESSBÜCHER mit gemalten Miniaturen. XV Jahrh.

Aufserdem Vortragekreuze, Reliquienarme, kleine silberne Geräte, Kasten, die alte Schatztruhe, Kissen und Ähnliches.

Eine Veröffentlichung des Schatzes durch das Jahrbuch ist in Vorbereitung.

Vom Königlichen Kupferstichkabinet sind dem Museum überwiesen:

31 VERSCHIEDENE RAHMEN in Ebenholz, Schildpatt, vergoldetem Holz und Metall.

EINE STAMMTAFEL des Herzogs Wilhelm von Bayern und Gemahlin. 1578.

ZWEI LEHNSTÜHLE, um 1700.

GESCHENKE

IHRE MAJESTÄT DIE KAISERIN UND KÖNIGIN FRIEDRICH.

Kaminplatte, Gusseisen mit Porträts. Deutschland, XVI Jahrh.

Yatagan in Metallscheide mit Goldverzierung. Indien, XIX Jahrh.

Nachbildung des Abzeichens der Meistersinger von Nördlingen. XVI Jahrh.

Nachbildung einer fränkischen Fibula in Gestalt eines Adlers. Gold und farbiger Schmelz. Original in Mainz. IX—X Jahrh.

Nachbildung der Kette des Schwanenordens. Original im Königlichen Krontresor zu Berlin. Mitte XV Jahrh.

Herr Baumeister LUTSCH in Breslau. Ofenkacheln mit Halbfigur der Maria. Moderner Ausdruck einer Form des XVII Jahrh.

Herr J. OPPEN. Formstöcke für Kattundruck. Berlin, früher Sieburg'sche Fabrik. XVIII bis XIX Jahrh.

KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR. Reliefbild des Direktors der Manufaktur Grininger und seiner Familie. Porzellan. Ausformung eines alten Modells aus der Zeit von 1763—1798.

Herr BARNSTORFF. Bremen. Zwei Porzellantassen. Berlin und Frankreich. Anfang XIX Jahrh.

Herr L. GOTTSCHALK. Fayence - Vase, bezeichnet Potsdam 1740.

Porzellantasse mit Zeichen von Ansbach. XVIII Jahrh.

Herr STARKE. Buntpapier.

Fräulein CH. GIETZ. Handlaterne, Messing. XVIII Jahrh.

Herr DR. L. DARMSTÄDTER. Siegelstempel. Wedgwood-Waare. England XVIII Jahrh.

Herr Hauptmann a. D. HÖHNE. Porzellanteller. Meissen, Anfang XVIII Jahrh.

FLACHSTUCH-AKTIENGESELLSCHAFT. Köln. Seidentapete. Anfang XVIII Jahrh.

Herr Architekt HAUPT. Hannover. Fayence-Napf. Spanien, XVIII Jahrh.

Spindel und Rocken aus Holz gedreht. Ältere portugiesische Arbeit.

An LEIHGABEN gingen dem Museum zu:

Von Herrn HAMMER in Kopenhagen. Vier Bronzefiguren, dreiviertel Lebensgröfse, von denen die eine Venus und Amor darstellend, eine Arbeit des Benedict Wurzelbauer in Nürnberg um 1600, ehedem einen Brunnen im Palast Lobkowitz in Prag krönte. Die Figur der Diana, der Pallas und der Flora (?) sind aus derselben Zeit und sind wohl alle als Kriegsbeute nach Schweden gelangt.

Von Herrn DR. ENGELMANN. Zaumzeug aus Mexiko, aus Pferdehaaren geflochten, 1888.

SONDERAUSSTELLUNG XXIV

vom 23. Oktober bis Anfang Januar umfasste die Neuerwerbungen des Museums, welche die Hälfte des Lichthofes einnahmen.

In der anderen Hälfte wurden zu gleicher Zeit ausgestellt:

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

JOSEF HEIMANN. Köln — Berlin. Stofftapeten aus rohen Flachshalmen, bedruckt nach älteren, zumeist der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums entnommenen Mustern.

Fräulein LUCY DU BOIS-REYMOND. 77 Zeichnungen und Stickereien, zumeist nach Motiven der heimischen Pflanzenwelt.

VATERLÄNDISCHER FRAUENVEREIN, Neustadt in Schlesien. Knüpfteppiche.

LETTEVEREIN. Kaminschirm nach Zeichnung von Direktor Hoffacker, in Schmiedeeisen ausgeführt vom Hofkunstschlosser Paul Marcus. Die Füllungen in Seide und Gold gestickt.

Professor M. MEURER, Rom. Zwei gemalte Fächer.

MAISON BEER, Paris. 42 gemalte und anderweit verzierte Fächer.

Hofjuwelier H. SCHAPER. 31 Schmucksachen.

Fräulein HELENE WEIDENMÜLLER, Kassel. Stickereien und Macramé-Arbeiten.

Herr GUGGENBÜCHLER. Kandelaber in Goldbronze.

LAZARUS-POSEN Ww., Frankfurt a. M.-Berlin. Schüssel in Silber getrieben. Nach Rubens.

Professor RUDOLF MAYER, Karlsruhe. Porträtmedaillon Seiner Königlichen Hoheit des Grofsherzogs von Baden, in Eisen getrieben und ciseliert.

Rheinische Glashütten-Aktiengesellschaft EHRENFELDT bei Köln. 28 Gläser aus massivem Goldrubinglas in Art der Kunkelgläser.

Hofsteinsetzmeister WIMMEL & CO. Steinmosaiken mit eingesetzten glasierten Platten. Auf Anregung des Herrn Professor Jacobsthal nach Vorbildern des Mausoleums des Mahmud Pascha in Konstantinopel angefertigt. Die glasierten Platten von E. March Söhne.

Hofkunstschlosser EDUARD PULS. Kamineinrichtungen in Schmiedeeisen.

SONDERAUSSTELLUNG XXV

vom 1. Dezember bis Ende Januar.

AUF BEFEHL SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

wurden von den Adressen, welche Aller höchstdemselben bei Anlass seiner Thronbesteigung zugegangen waren, eine Auswahl von 47 Adressen einschliefslich zweier Diplome, betreffend die Verleihung des Königlich bayerischen 1. Ulanen-Regiments und des Kaiserlich Königlich österreichischen Infanterie-Regiments Wilhelm I, Deutscher Kaiser und König von Preussen, No. 34 in einem besonderen Raume zur unentgeltlichen Besichtigung ausgestellt.

LESSING

II UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1888/89.

Das Wintersemester wurde am 4. Oktober begonnen und am 30. März geschlossen. Bezüglich des Lehrplanes und Lehrpersonals fanden folgende Veränderungen statt:

Die Fachklasse für Kunststickerei übernahm an Stelle des Fräulein Th. Joppich Fräulein EMMA SELIGER. In der Fachklasse für dekorative Malerei wurde als Assistent des Professors Koch der Maler VITAL SCHMITT angenommen, welcher zugleich den Baumeister Speer im Abendunterricht für Gipszeichnen ersetzte.

Versuchsweise wurde eine neue Fachklasse für Emailmalerei unter Leitung des Malers BASTANIER eingerichtet.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug — 733.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	94	285	379
Schülerinnen .	9	74	83
Summa . . .	103	359	462

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen vom 1. Oktober bis 31. Dezember.

GEMÄLDE UND BILDWERKE

JAMES MARSHALL: Bildnis des Malers Bonaventura Genelli.

CHR. RAUCH: Büste Beuth's (Bronze).

A. DONNDORF: Kolossalbüste des Reichskanzlers Fürsten von Bismarck (Marmor). Gesamtaufwand 3800 Mark.

HANDZEICHNUNGEN

HUGO KAUFFMANN (München): 23 Tuschzeichnungen zu dem Cyklus »Aufi und Obi«.

G. BARTELS (München): »Fischerdorf an der holländischen Küste«. Aquarell in grofsem Format.

DERSELBE: Zwei kleine Aquarelle, darstellend »Zinten« und »Lüneburg«.

CARL WERNER (Leipzig): »Felsenkapelle im Kloster S. Benedetto bei Subiaco«. Aquarell.

Gesamtaufwand 7500 Mark.

Die XXVII Sonderausstellung der Königlichen Nationalgalerie (Dezember 1888 ff.) umfasste Werke des Geschichts- und Bildnismalers ADALBERT BEGAS (geb. 5. März 1836 in Berlin, † 21. Januar 1888 zu Nervi bei Genua) sowie des Landschaftsmalers Professor WILHELM RIEFSTAHL (geb. 15. August 1827 in Neustrelitz, † 11. Oktober 1888 in München).

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Aus dem Jahre 1888 ist folgende Vermehrung der Sammlungen zu verzeichnen:

ÖLGEMÄLDE

WALTER FIRLE. Im Trauerhause.
GABRIEL MAX. Ein Tannhäuser.
HEINRICH ZÜGEL. Frühlingssonne.

GIPSABGÜSSE

Durch Tausch wurden Dank dem Entgegenkommen der Generalverwaltung der Königlichen Museen folgende Stücke erworben:

ALTGRIECHISCH. Jünglingsfigur. (Saburoff-sche Bronze.)
BENEDETTO DA MAJANO. Sitzende Madonna. (Florenz, Mus. Naz.)
DESIDERIO DA SETTIGNANO. Büste der Marietta Strozzi. (Berlin.)
DONATELLO. Männliche Büste. (Berlin.)
DERSELBE. Grablegung. Relief. (Padua.)
DERSELBE. Wunder mit dem Esel. Relief. (Padua.)
JACOPO DELLA QUERCIA. Grabfigur der Ilaria del Caretto. (Lucca.)
MINO DA FIESOLE. Tabernakel. (Rom.)
VERROCCHIO. Knabe mit Fisch. (Florenz.)

An

KUPFERSTICHEN UND RADIERUNGEN

moderner Meister wurden 46 Blatt erworben, darunter solche von A. Achenbach, C. Bloch, Fox, Haig, Klinger, Morgenstern, Rohr, Ed. Slocombe, Ziegler.

Die

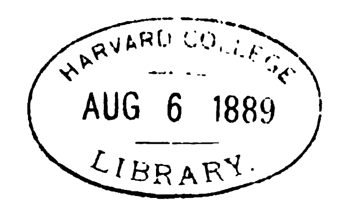
BIBLIOTHEK

ward um 196 Bände und 320 Photographien vermehrt.

Auf Wunsch Sr. Excellenz des Herrn Kultusministers beteiligte sich das Museum an der Jubiläums-Kunstausstellung zu Wien mit dem Gemälde »König Wilhelm im Mausoleum zu Charlottenburg« von A. v. Werner.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



Zehnter Jahrgang | No. 3. | 1. Juli 1889

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1889

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

An Originalen wurden aus Rom erworben: sieben kleine Pilasterkapitelle aus weifsem Marmor, von denen fünf Verzierungen in farbigen eingelegten Steinen aufweisen; ferner zwei teilweise mit Gold verzierte Sesselbeine aus weifsem Marmor, das Bruchstück eines Himmelsglobus aus blauem Marmor, in den die Sternbilder mit farbigen Steinen eingesetzt waren, ein Satyrkopf von einem Gefäfs, endlich ebenfalls aus Rom ein schönes ungewöhnlich grofses Nymphenrelief von guter griechischer Arbeit.

Aufserdem gingen zwei Gipsabgüsse ein: eine Heraklesstatuette in Wien (herausgegeben von R. von Schneider im Jahrbuch der Kunstsammlungen K. K. österreichischen Kaiserhauses IX, 1889 Seite 135 ff.) und eine Hermesstatuette in Zürich (vergl. Benndorf, Antiken von Zürich, Seite 11 No. 57).

Aus Olympia wurden die letzten dort bisher verbliebenen Architekturstücke, welche dem Deutschen Reiche als Dubletten zugefallen waren, nach Berlin geschafft und im Campo Santo aufgestellt.

Von dem Bande VIII, 1 der pergamenischen Altertümer sind insgesamt 15 Bogen im Druck; die kleine Beschreibung der pergamenischen Bildwerke wurde für eine neue Auflage revidiert.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Von Herrn A. von Beckerath wurden der Abteilung drei Plaketten, von Frau Martin Levy eine Plakette überwiesen. Aufserdem erhielt die Sammlung der Plaketten noch namhaften Zuwachs durch Schenkungen der Herren James Simon, Gustav Güterbock, Bankdirektor Wallich, Martin Levy, Dr. Toeche und einer Reihe ungenannter Gönner.

Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen wurden durch Tausch um folgende Stücke vermehrt: Relief der Maria mit dem Kinde in der Art des Desiderio, Büste eines Engels von Donatello, Relief der Pietà von demselben, Relief der Schlüsselübergabe von demselben, Relief der Maria mit dem Kinde aus der Schule Donatello's, Statue des Cupido von Michelangelo. Die Originale dieser Abgüsse befinden sich sämtlich im South Kensington Museum.

I. V.:
VON TSCHUDI

B. ANTIQUARIUM

Im laufenden Vierteljahr wurden erworben:

Zwei Terrakotten aus Myrina (eine Aphrodite mit ausgespanntem Segel in einer Muschel fahrend und ein sitzender Greis mit einem Knaben).

Ein korinthisches Gefäfs (schlauchförmiges Alabastron) mit Prozession von Frauen.

Eine Gemme mit sogenanntem Leandros.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat 169 Stück erworben, neun Griechen, zwei Römer, drei orientalische und 155 mittelalterliche und neuere Münzen. Von Wichtigkeit unter den griechischen Münzen sind nur einige der Kaiserzeit angehörende Kupfermünzen: Amasia, M. Aurel, und das sehr seltene Stück von Ninive, Traian; unter den römischen Münzen ein noch fehlendes Stück von Carausius und eine wegen des Fundortes (Umgegend von Danzig) interessante Kupfermünze des Antoninus Pius. Unter den mittelalterlichen befinden sich einige hervorragende Seltenheiten: Silbermünzen der Hochmeister des Johanniter-Ordens auf Rhodus: Peter Cornillan, Philibert Naillac, Emmerich d'Amboise; Denar des polnischen Königs Boleslaw Chrobry, in Kiew geprägt, Denar von Wildeshausen aus dem XIV Jahrhundert, geprägt von dem Vogte Friedrich von Schagen. Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren G. Bruck in Leipzig (geschriebenes Heft mit Gedichten und eingehefteten satyrischen Bleimedaillen aus dem Anfang des XVIII Jahrhunderts, als Kulturbild nicht ohne Interesse), A. Herder in Euskirchen (eine historisch nicht unwichtige Sammlung von 134 neuen amerikanischen Privatmedaillen, grofsenteils aus der Zeit des Bürgerkrieges), Rud. Lemke (einige wichtige orientalische Münzen), Martini (die erwähnten seltenen Münzen von Amasia, Ninive und Carausius), Regierungsrath Müller (seltene Kupfermünze von Gadara, Gordian III), Treubrodt, Zinnow, von der Stadt London und von der Königlichen Regierung in Danzig.

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Erwähnenswerte Erwerbungen wurden in diesem Quartal nicht gemacht.

Dem bisherigen kommissarischen Direktorial-Assistenten DR. VON LOGA wurde die Assistentenstelle definitiv erteilt. Der seitherige Volontär DR. KAEMMERER wurde als Hülfsarbeiter am Kupferstichkabinet in Verwendung genommen.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die wenigen kleinen Altertümer, die in diesem Vierteljahr erworben wurden, sind ohne gröfsere Bedeutung.

Unser Bestand an Gipsen vermehrte sich um den Abguss der althebräischen Siloahinschrift und um den eines ägyptischen Porträtköpfchens saitischer Zeit.

Das »Verzeichnis der Vorderasiatischen Altertümer und Gipsabgüsse« wurde fertig gestellt und zum Druck gegeben.

I. V.:
STEINDORFF

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Aus AFRIKA ist Herrn Gustav Jäger eine willkommene Vermehrung zu danken von den Dschagga, die unter den ostafrikanischen Stämmen einen unverfälschten Typus bewahrt haben, am Kilima-ndjaro-Gebirge. Ethnologische Gegenstände von Ost- und Westafrika sind durch Herrn Dr. Daubler geschenkt, sowie von den Somali durch Herrn L. Hirsch.

Unter den Bereicherungen Polynesiens ist einer der im Charakter der Insignien vererbten Fliegenwedel Samoa's von Herrn Korvetten-Kapitän von Wietersheim dem reichen Geschenk einer früher bereits übergebenen Sammlung zugefügt (mit der von Eingeborenen verfassten Geschichte dieses Erbstücks).

Aus AMERIKA ist eine kostbare Erwerbung gewonnen aus der Reise des Herrn Dr. Felix, in dem für die Kulturgeschichte wichtigen Sammlungsstück des Wurfbretts, diesmal aus mexikanischer Archäologie, zur Anreihung an diejenigen Illustrationen dieser Vorstufe des Bogens, welche sich unter den Sammlungen aus den Polarländern Amerikas und dem Amazonasgebiet dieses Erdteils, sowie aus Neuholland und Mikronesien im Museum bereits finden. Als gütige Geschenkgeber sind Herr H. Bodmer, Herr Dr. W. J. Hoffmann, Herr H. Zollikofer und Herr Fischler zu nennen.

Für EUROPA hat Herr F. Wilckens eine Handmühle geschenkt, wie früher in Pommern in Gebrauch; durch Herrn Ingenieur H. Heine sind als wertvolle Geschenke des Herrn Rudolph Lemke alte Bronzen aus dem Kaukasus übergeben, und aufserdem die Erwerbung einer Sammlung aus Suanetien gemacht worden.

In ASIEN hat sich die Indische Sammlung durch eine Zufügung vermehrt, wofür bei Gelegenheit der Kolonial-Ausstellung in London mit Herrn H. Royle Rücksprache genommen werden konnte. Aus Darjeeling sind einige Gegenstände erworben, sowie aus Siam Schattenspiele und mythologische Bücher (in Text und Abbildung).

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Zuwachs im letzten Vierteljahre:

DEUTSCHLAND. PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Oberlehrer Jentsch, Guben, Modell des heiligen Landes von Niemitzsch und Thonscherben.

Herr Seminarist Swierzy, Kyritz, slavische Thonscherben von Bantikow, Kreis Ostpriegnitz.

Herr Amtsvorsteher Bruno in Tegel, Urnen und Beigefäfse aus dem dortigen Gräberfeld.

Herr Guts- und Mühlenbesitzer Voigt in Guscht, Schleifsteine, Reibsteine und Feuersteinmesser von Guschter-Holländer, Kreis Friedeberg i. N.

Herr Dr. Müller, Berlin, ein Bronzemesser von Friedenfelde, Kreis Templin.

Herr Geheimrat R. Virchow, Urnen mit Beigaben aus den Gräberfeldern von Radewege und Butzow, Kreis West-Havelland.

Herr H. Sökeland, Moabit, zwei kleine Ringe und geschmolzene Stückchen Bronze von Wandlitz, Kreis Nieder-Barnim.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Erfurt, zwei Thongefäfse, bearbeitete Geweihstücke und Knochen von Freiburg a. d. Unstrut, Kreis Querfurt; ferner einen Bronzefund von Reinsdorf, Kreis Eckartsberga.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk. Fräulein Friederike Rogalla von Bieberstein, Barranowen, einen grofsen Einbaum von Kossewen, Kreis Sensburg.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Ankauf. Zwei Thongefäfse von Jastrow, Kreis Deutsch-Krone.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk. Frau Jenny von Braunschweig auf Sorchow, Kreis Stolp, einen dort gefundenen grofsen Mahlstein.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenke.
Herr Geheimrat R. Virchow, zwei Bronzenadeln von Dassendorf, Kreis Herzogtum Lauenburg.
Herr H. Sökeland, Moabit, zwei Feuersteingeräte, sowie zwei Thongefäfse und eine Anzahl Thonscherben aus der Steinzeit von Schuby, Kreis Schleswig.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke.
Herr Vize-Konsul Willmanns in Grofs-Lichterfelde, einen Armring von Bronze und das Bruchstück eines Steinhammers von Nienburg.
Herr Dr. M. Bartels, Berlin, Thonscherben aus dem Gräberfelde von Altenwalde.

RHEINPROVINZ.

Ankauf. Zwei Thongefäfse aus Köln.

GROSSHERZOGTUM MECKLENBURG-SCHWERIN.

Geschenk. Herr Dr. Grossmann, Berlin, die Hälfte einer grofsen Armberge von Bronze aus Crivitz.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf. Eine gröfsere Anzahl von Steingeräten aus verschiedenen Lokalitäten.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Ankauf. Pfahlbauten-Funde von Bodman am Bodensee.

SCHWEDEN.

Geschenk. Herr Dr. Gomer Brunius in Landskrona, ein altbewährter Gönner der Sammlung, hat eine gröfsere Anzahl sehr schöner und interessanter Steingeräte aus verschiedenen Lokalitäten Schonens, sowie einen aus Eisen- und Knochengeräten bestehenden Grabfund aus einem bei Lund aufgedeckten Begräbnisplatze der jüngeren Eisenzeit der Sammlung verehrt.

FRANKREICH.

Geschenk. Fräulein Ida von Boxberg, Zschorna, Paläolithische Feuersteingeräte von Pressigny, D. Indre et Loire, sowie Abgüsse von Knochengeräten mit figürlichen Darstellungen von Madelaine.

Aufserdem übersandte Herr Dr. Heinrich Schliemann als Geschenk für die Trojanische Sammlung einen Wirtel aus Hissarlik mit eigentümlichen schriftähnlichen Einritzungen sowie Thonscherben aus Cnossos auf Kreta und Hovare in Aegypten.

VOSS.

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

In der Zeit vom 1. Januar bis 31. März 1889 wurden unter Anderem erworben:

MESSKELCH, Silber mit Drahtemail. XV Jahrh. Aus der Kirche von Heinersdorf, Kreis Lebus.
GONDELGRIFF, Bronze. Venedig. XVIII Jahrh.
ZINNHUMPEN mit Arabeskenornament. Nürnberg, XVI Jahrh.
SAMMLUNG VON BUCHEINBÄNDEN. Italien, XVI Jahrh.

Überwiesen wurden aus dem Königlichen ANTIQUARIUM:
75 antike keramische Gegenstände,
37 Bronzegeräte, zumeist moderner Nachguss,
Glasfläschchen. Venedig. XVI Jahrh.
Schale aus Gold mit farbigem Email, darstellend eine Schüssel, auf derselben das Haupt Johannes des Täufers in Stein geschnitten. Italien, um 1500.

GESCHENKE

SEINE MAJESTÄT DER KAISER. Brustbild Kaiser Friedrichs III, in Wolle gewebt im Webeschul-Verein zu Aachen.

SENAT DER FREIEN UND HANSA-STADT HAMBURG. Denkmünze, geprägt zur Erinnerung an den Zollanschluss der Stadt Hamburg.

Professor A. HAUPT in Hannover. Sandfass, Fayence. Portugal, XVIII Jahrh.
Haspel und Spindel, Holz gedrechselt mit Knocheneinlage. Portugal.

JOS. HEIMANN in Berlin. Sammetstoff.

DR. DARMSTÄDTER in Berlin. Porzellanfigur. Zürich, XVIII Jahrh.

LEIHGABEN

KIRCHE ZU NEUENKIRCHEN in Holstein: Taufkanne, Silber. Nürnberg, XVI Jahrh.

MAGISTRAT DER STADT GOSLAR: Silberkanne. XV Jahrh.

DOMKIRCHEN-GEMEINDE IN LÜBECK: Hängeleuchter aus Bronze. XV Jahrh.

FREIHERR VON FALKENHAUSEN in Breslau: Porzellankanne. Anfang XVIII Jahrh.

MODERNE ARBEITEN haben ausgestellt:

F. DUTZENBERG in Crefeld. Seidenstoffe.

F. V. GRÜNFELD in Landeshut, Schlesien. Decke aus Leinendamast.

Fräulein MATHILDE JÖRRES in München Stickereien.

Frau BENDER in Wiesbaden. Stickereien.

SCHULZ UND HOLDEFLEISS in Berlin. Arbeiten aus Schmiedeeisen.

G. LEYKAUF in Nürnberg. Messer und Gabeln nach älteren Mustern.

KLUMP UND CO. in München. Gipsbüsten mit galvanischem Überzug.

SONDERAUSSTELLUNG XXVI

eröffnet am 1. Februar,
enthielt:

a) Messbildaufnahmen von Bauwerken und baulichen Einzelheiten, im amtlichen Auftrage ausgeführt nach dem Verfahren des Regierungs- und Baurates Dr. MEYDENBAUER.
b) Holzschnitte aus dem Werke »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«, überwiesen von Seiner Kaiserlich Königlichen Hoheit dem Kronprinzen Rudolf von Österreich.
c) Aufnahmen und Studien von ERNST JORDAN in Berlin, früherem Schüler der Unterrichtsanstalt.
d) Dekorative Entwürfe des Architekten OTTO RIETH in Berlin.
e) Chinesische Kunstarbeiten aus dem Besitz Seiner Excellenz des Kaiserlichen Gesandten Herrn VON BRANDT in Peking.
f) Chinesisches Porzellan und Stickereien aus dem Besitz des Herrn OHLMER aus Peking.

LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 1. Vierteljahre 1889.

A. ÖLGEMÄLDE

G. CORNICELIUS: »Jesus wird vom Satan versucht«.

KONRAD LESSING: »Eine Burg in der Eifel«.

Gesamtaufwand 4300 Mark.

B. BILDWERKE

HUNDRIESER: Modell zur Statue der »Königin Luise«.

JOH. GÖTZ: »Knabe auf einer Kugel«. Bronzestatuette.

Gesamtaufwand 8200 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN

L. ROTTMANN: »Hohe Riess von Herrenchiemsee aus«. Aquarelle.

C. ROTTMANN: Landschaftliche Aquarellstudie.

A. VON RAMBERG: »Vorleser im Park (Werther und Lotte)«. Ölskizze.

W. VON SCHADOW: »Josef im Gefängnis«. Bleistiftzeichnung zu den Wandgemälden aus der Casa Bartholdy.

Gesamtaufwand 1180 Mark.

An Geschenken erhielt die Königliche National-Galerie:

1. von einem Kunstfreunde in Magdeburg, anlässlich der ersten Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs als Monarch, zwei Ölgemälde von JOH. HEINRICH TISCHBEIN DEM ÄLTEREN: »Selbstbildnis des Künstlers mit den Seinigen« und »das Bildnis des ehemaligen Kurhessischen Kabinetsrates Robert«, ferner ein Ölgemälde von Vautier »Sorgenvolle Stunden«,
2. von dem Maler VON GLEICHEN-RUSSWURM in Weimar, 6 Blatt Aquarelle.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zehnter Jahrgang | No. 4. | 1. Oktober 1889



AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1889

A. GEMÄLDE-GALERIE

In der Gemäldegalerie ist durch Ankauf nur Ein Gemälde hinzugekommen, das Bildnis eines jungen Venezianers von Antonello da Messina. Das Bild, welches schon in der Galerie Hamilton bekannt geworden ist, wurde mit derselben versteigert, hatte aber bisher noch keinen festen Besitzer gefunden, da es durch starke Übermalungen entstellt war. Bei der kürzlich vorgenommenen Restauration fand sich unter diesen Retouchen das Bild in seiner alten Gestalt fast unberührt erhalten.

Die Inschrift: 1474 *Antonellus messanus me pinxit*, lässt das Bild als das früheste erhaltene Werk bestimmen, welches Antonello nach seiner Übersiedelung nach Venedig (1473) gemalt hat. Neben diesem historischen Interesse hat es die Bedeutung für unsere Sammlung, dass darin ein durch seine glühende Färbung ausgezeichnetes Meisterwerk des grofsen Künstlers erworben ist, das von dem kühlen, vor landschaftlicher Ferne gesehenen berühmten kleinen Bildnis Antonello's, welches die Galerie schon besitzt, wesentlich verschieden ist.

I. V.:
BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Aus der Sammlung von Dubletten, welche nach Beendigung der Ausgrabungen in Olympia dem Deutschen Reiche zugefallen waren und jetzt von dem Bundesrat den Königlich Preufsischen Museen überwiesen worden sind, hat die Abteilung antiker Skulpturen die sämtlichen Arbeiten in Stein, namentlich vier Statuen und Architekturstücke von verschiedenen Gebäuden, erhalten.

Für die Sammlung von Gipsabgüssen ging aus Athen das noch dem V Jahrhundert vor Christus angehörige Grabrelief des Aristeas (Athen. Mitth. X, 1885, S. 372, 37) und der neuerdings auf der Akropolis gefundene altertümliche Kopf zu dem Knabentorso Friederichs-Wolters No. 491 ein.

Die kleine Beschreibung der pergamenischen Bildwerke wurde neu herausgegeben, der Druck des illustrierten Katalogs der Skulpturen und des Bandes VIII, 1 der Altertümer von Pergamon fortgesetzt.

KEKULÉ

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Durch Ankauf wurde erworben eine etwas überlebensgrofse Halbfigur der Maria mit dem Kinde von Cherubim auf Wolken ge-

tragen, in Thon modelliert und alt bemalt. Der Stil der Arbeit weist auf die Mitte des Quattrocento und mit Wahrscheinlichkeit auf Bologna als Ort der Entstehung. In der Haltung der Mutter noch etwas befangen, erscheint namentlich die Modellierung des Kindes, die individuelle Bildung der Köpfe und Extremitäten von einem feinen Naturalismus.

Als Geschenke sind zwei gleichfalls sehr interessante Stücke zu verzeichnen. Herr Karl von der Heydt in Elberfeld machte der Abteilung ein Thonrelief des BARTOLOMMEO VELLANO zum Geschenk: Maria, das Kind auf dem Schofse, mit dem zwei halbwachsene Engel spielen. Die eigentümlich flach gehaltene Arbeit lässt einen Paduaner Schüler Donatello's erkennen. Als Werk des Vellano ist sie dadurch bestimmt, dass das Marmororiginal, nach welchem diese Thonnachbildung in der Werkstatt des Künstlers genommen wurde, und das noch im Privatbesitz erhalten ist, auf der Rückseite die Inschrift trägt: 1461. OPVS. BARTOLOMEVS. BELANI.

Durch Herrn Adolph Thiem in Berlin wurde der Abteilung ein Holzrelief mit sechs singenden und musizierenden Engeln überwiesen, eine sehr charakteristische und reizvolle Arbeit von TILLMAN RIEMENSCHNEIDER.

Die im Laufe des Winters gemachten Erwerbungen, die als solche zusammen provisorisch aufgestellt waren, sind in die Sammlung eingereiht worden. BODE

C. ANTIQUARIUM

ERWERBUNGEN

Bronze:

Ein jugendlicher Dionysoskopf von halber Lebensgröfse aus Kleinasien. Vergoldeter Spiegel mit Relieftafel am Griff (Priamos bei Achilleus), Reliefbeschlag einer Sessellehne mit dionysischen Darstellungen.

Grabfund aus Cypern (Gegend von Nikosia). Waffen, Beile, Armringe, Nadeln. Weibliches Terrakotta-Idol; Terrakottaperlen und anderer Schmuck; 46 Gefäfse.

Für das Terrakottenkabinet wurde eine reiche Sammlung aus Rom und anderen italischen Fundorten erworben: Bruchstücke von farbigen Reliefriesen, Dachgesimsen und Stirnziegeln; zweitens Lampen und anderes Gerät, Gewichte, Stempel mit Relief und lateinischen Inschriften.

Für die Gemmensammlung ein Petschaft von den griechischen Inseln; ebendaher ein rundes Kästchen aus Stein mit ausgeschnittenen Ornamenten. Für das Vasenkabinet ein Krater mit Pygmäendarstellung in Karrikatur.

Endlich sind die vom Deutschen Reiche den königlichen Sammlungen überlassenen Fundstücke aus Olympia in Bronze und Terrakotta dem Antiquarium einverleibt worden. CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat im letzten Vierteljahr 365 Münzen, und zwar 42 griechische, 10 römische, 31 orientalische, 282 mittelalterliche und neuzeitliche und ausserdem 1 Siegelstempel erworben. Unter den griechischen Münzen besitzen besondere Bedeutung das Silberstück des Aërmenaos, eines bisher unbekannten macedonischen Königs oder Dynasten aus der Zeit Alexanders I, nach dem der Hauptseite der Münze aufgeprägten Bilde des Reiters und dem vertieften Viereck der Kehrseite zu urtheilen; das Didrachmon von Zakynthos mit dem Herakles als Kind zwischen zwei Schlangen, von dem bislang nur das British Museum ein Exemplar besafs; die Tetradrachmen der Könige Ariarathes IV von Kappadocien und Philipp V von Macedonien; die Kupfermünze der nordafrikanischen Stadt Achulla mit den Köpfen des Augustus und der beiden Cäsaren Gaius und Lucius auf der einen Seite und dem des P. Quinctilius Varus auf der anderen Seite, eine Münze die bei ihrer Seltenheit — nur die Sammlungen von London, Paris, Kopenhagen und Gotha besitzen dieselbe — wegen des Porträts des Varus für Deutschland be-

sonderes Interesse besitzt und dasselbe gegenwärtig um so mehr finden wird, als die Forschung nach der Örtlichkeit der Varusschlacht neuerdings die Aufmerksamkeit weiter Kreise rege gemacht hat; eine Anzahl von Silbermünzen und eine Goldmünze der das südwestliche Arabien bewohnenden Himjariten oder Sabäer, zumeist in Raidân geprägt, und das Goldstück des Chaleb, Sohnes des Thezana, Königs der Axumiten in Abyssinien, um das Jahr 522 unserer Zeitrechnung. Unter den römischen Münzen sind hervorzuheben die Aurei des Domitius Ahenobarbus, des Laelian, des Nigrinian und des Alexander, eines der Tyrannen, mit der merkwürdigen Aufschrift: »invita Roma felix Karthago«, sowie die Kupfermünze des kurzherrschenden Aurelius Valerius Valens, des Mitkaisers des Licinius, der von diesem dem Constantin d. Gr. aufgeopfert wurde. Als die interessantesten der orientalischen Münzen sind zu bezeichnen die Kupfermünze des Grofs-Emir von Danischmende, des D'soul-Karneïm, wahrscheinlich geprägt zu Melitene nach dem Jahre 1166, und die in Nachahmung der Gigliati der Kreuzfahrer geprägten Münzen des Urchan und des Saruk-khan, die letztere aus der Stadt Magnesia (Maglasia). Umgekehrt ist das mit Koransprüchen versehene Goldstück des Grafen Berengar Raimund I von Toulouse (1018—1035) als Nachahmung der Dinare der spanischen Muhamedaner entstanden. Unter den deutschen Münzen des Mittelalters ist die erste Stelle zuzuweisen dem Goldsolidus Theodeberts I (534—548), des ersten merowingischen Frankenkönigs, der unter eigenem Namen geprägt hat; die Münze giebt dem Könige den Beinamen »victor« und trägt zur Bezeichnung der Münzstätte die Buchstaben & v, die unzweifelhaft auf Köln am Rhein zu deuten sind, da gleichartige Münzen auf Andernach, Bonn, Mainz, Rheims, Laon u. a. als Münzorte deuten. Ein goldener Pfennig mit verwilderter Umschrift, doch wahrscheinlich zu Beginn des XII Jahrhunderts zu Utrecht geprägt, verdient Beachtung als neuer Beleg dafür, dass das ganze Mittelalter hindurch für gewisse Zahlungen Goldmünzen geprägt worden sind. Der Denar des Abtes Markward von Lorsch (Mitte des XII Jahrhunderts) ist das erste Münzdenkmal dieser berühmten karolingischen Abtei. Den in der Sammlung noch unvertretenen Städten Frankenberg in Hessen und Dorsten in Westfalen entstammen ein Denar der Landgräfin Sophia (1247—1282) und mehrere des Erzbischofs Siegfried von Köln (1275—1297), die letzteren durch den zweiten Fund von Ribnitz zu Tage gefördert, der uns zur ersten Auswahl vorgelegen hat. Ein Groschen des Halberstädter Domkapitels vom Jahre 1507 ist als der einzige seiner Art, zwei des Grafen Otto III von Ritberg (1516—1535) sind wegen der deutschen Umschriften zu nennen. Unter den neueren Münzen befindet sich der seltene Viertelthaler der Diana von Dammartin, Frau von Finstingen (in Lothringen) (1560—1613) und der für das Herzogtum Preufsen geschlagene Halbthaler des grofsen Kurfürsten vom Jahre 1642. Aufserdem ist noch zu nennen der grofse Bracteat des Königs Boleslaus IV von Polen (1148—1173) mit den Namen desselben und des hl. Adalbert und dem Bilde des letzteren und eines vor ihm knieenden Fürsten.

Der silbervergoldete Siegelstempel zeigt einen Landsknecht zwischen dem von Kindergestalten getragenen herzoglich braunschweiglüneburgischen Wappenschilde und Helme, und umschlungen von einem Spruchbande mit der Aufschrift: »Domini sumus, sive vivimus, sive morimur«. Nach der der Rückseite eingeschnittenen Inschrift ist derselbe im Jahre 1549 für den in demselben Jahre gestorbenen Herzog Franz von Braunschweig-Gifhorn gearbeitet, und da in den Archiven ein mit diesem Stempel erzeugtes Siegel nicht vorhanden ist, vielleicht überhaupt nicht zur Verwendung gelangt.

Geschenke wurden der Sammlung zugewiesen von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, der Frau von Derschau und den Herren Bankier Hahlo, Martini (die Münze des Varus von Achulla), Professor Weissbrodt zu Braunsberg und Zanartu, Generalkonsul der Republik Chile zu Paris.

I. V.:
MENADIER

E. KUPFERSTICHKABINET

Die Erwerbungen des Kupferstichkabinets in diesem Quartal waren in Folge verschiedener Umstände besonders zahlreich. Den Hauptteil bilden darunter die Ankäufe, welche das Kabinet im April dieses Jahres in Leipzig auf der Versteigerung der Sammlung des Regensburger Verlagsbuchhändlers Alfred Coppenrath in Folge besonderer Zuwendungen zu machen in der Lage war. Unser Augenmerk war in diesem Fall vornemlich darauf gerichtet, Stiche und Holzschnitte der deutschen Schule zur Ergänzung unserer Sammlung zu erlangen, und es ist gelungen, eine ziemlich reiche Auswahl vorzüglicher Blätter des XV, XVI und XVII Jahrhunderts zu erwerben. Ein seltenes Blatt des Meister E. S., einige herrliche Abdrücke Schongauer'scher Stiche, seltene Blätter von Israel van Meckenem in vorzüglichen Exemplaren, ferner Blätter von Aldegrever, den Behams und den übrigen Kleinmeistern, endlich eine Reihe seltener und interessanter Holzschnitte sind in erster Reihe darunter hervorzuheben.

Im Ganzen wurden erworben durch die verschiedenen Ankäufe:

A. KUPFERSTICHE

ISRAEL VAN MECKENEM. Zwei kämpfende Ritter, B. 200.

DERSELBE. Teller mit einem Liebespaar am Brunnen, B. 208, I. Zustand.

DERSELBE. Der Buchstabe O, B. 216.

DERSELBE. Der Buchstabe D, B. 217.

DERSELBE. Das Zeitglöcklein, B. 145, Kopie im Gegensinn.

MEISTER J. A. VON ZWOLLE. Die Passion Christi, Passavant 21—56, 58, 61—70, 72—73.

DERSELBE. Die Klage um den Leichnam Christi. Unbeschrieben, zur Folge P. 21 bis 73 gehörig.

ALBRECHT ALTDORFFER. Doppelpokal, B. 90.

DERSELBE. Maria mit dem Kind, 1520. Unbeschrieben.

DERSELBE. Der hl. Christoph. Unbeschrieben.

HANS SEBALD BEHAM. Die Bauern und die Frau, B. 163.

DERSELBE. Kaiserliches Wappen, rund. Unbeschrieben, 46/44.

HANS SEBALD BEHAM. Kaiser Karl V, halbe Figur, rund. Unbeschrieben.

DERSELBE. Drei Wappen. Unbeschrieben, 27/83.

MATHIAS ZÜNDT. König Heinrich III von Frankreich.

MARTIN TREU. Bauernpaar, B. 22 und B. 23.

DEUTSCHE SCHULE, XVII JAHRHUNDERT. Friedrich V von der Pfalz, der Winterkönig.

FRANZ STÖBER. Raffaels Sibyllen. Probedruck.

JAN MULLER. Erzherzog Albrecht von Österreich, B. 62, II. Zustand.

DERSELBE. Infantin Isabella Clara Eugenia, B. 63, III. Zustand.

ANTON WIERIX. Erzherzog Albrecht von Österreich, Alvin 1838.

DERSELBE. Infantin Isabella Clara Eugenia, A. 1954.

DERSELBE. Theodorus Zunigerus.

ABRAHAM J. CONRAD. Admiral Tromp.

NIELLO. Pyramus und Thisbe, Durazzo 259.

LEONARDO DA VINCI. Stickmusterscheibe. Unbeschrieben, von Dürer (B. 140) kopiert.

BENEDETTO MONTAGNA. Apollo und Midas, B. 22.

DERSELBE. Die beiden Musikanten, B. 31.

GIULIO CAMPAGNOLA. Der Astrolog, B. 8.

MARCANTONIO RAIMONDI. Die beiden Philosophen, B. 439.

AGOSTINO VENEZIANO. Sultan Soliman II, B. 518, I. Zustand.

B. HOLZSCHNITTE

DEUTSCHE SCHULE, XV JAHRHUNDERT. Der auferstandene Christus zwischen Maria und Johannes auf der Grabplatte sitzend. Unbeschrieben, altkoloriert.

DESGLEICHEN. Die hl. Veronika. Unbeschrieben, altkoloriert.

LUCAS CRANACH. Martin Luther, B. 150.

DERSELBE. Der hl. Paulus, Schuchardt 47. Probedruck.

DERSELBE. Der hl. Andreas, Schuchardt 48. Probedruck.

DERSELBE. (?) Johann Friedrich der Grofsmütige.

DERSELBE. Origo et ortus Antichristi.

HANS BURCKMAIR. Abraham und Hagar.

DERSELBE. Sitzender König.

HANS BALDUNG GRIEN. Vier Apostel, B. 19, B. 21, B. 22, B. 24.

HANS BALDUNG GRIEN. Der Heiland.
DERSELBE. Der hl. Sebastian.
DERSELBE. Kopf eines bärtigen Mannes.
HANS HOLBEIN. Dolchgriff, Woltmann 202.
DERSELBE. Dolchgriff, W. 204.
DERSELBE. Wappen der Stadt Freiburg, W. 219.
WOLFGANG STRAUCH. Kruzifix.
DEUTSCHE SCHULE, XVI JAHRHUNDERT. Martin Luther, koloriert.
DESGLEICHEN. Luther und Huss, Flugblatt.
DESGLEICHEN. Eine Missgeburt, Flugblatt.
DEUTSCHE SCHULE, XVII JAHRHUNDERT. Der Affenbaum, altkoloriert.
ITALIENISCHE SCHULE, XV JAHRHUNDERT. Madonna. Unbeschrieben.
DESGLEICHEN UM 1500. Madonna, das Kind nährend.
ITALIENISCHE SCHULE, XVI JAHRHUNDERT. Mars und Venus.
DESGLEICHEN. Agostino Barbarigo.
DESGLEICHEN. Matteo da Siena.
MEISTER MIT DEM ZEICHEN I B. Ein Venezianer zu Pferde »Il Paladin Astolfo«.
DERSELBE. Ein Venezianer zu Pferde »Riciardetto fratello di Rinaldo da Monte Albano«.
GASPARO RUINA. Eine Schlacht.
SPANISCHE SCHULE, XVI JAHRHUNDERT. Estevan di Garibay.
ACCII ZUCHI. Aesop. Verona 1479. 8°.
PAULUS FLORENTINUS. Quadragesimale. Mailand 1479. Fol.
DEVOTE MEDITATIONE SOPRA LA PASSIONE. Venedig 1489. 8°.
JACOBUS PHILIPPUS BERGOMENSIS. Supplementum chronicarum. Venedig 1490. Fol.

C. ZEICHNUNGEN

ITALIENISCHE SCHULE, XV JAHRHUNDERT. Mit Deckfarben gemalte Umrahmung und Initial auf einem Blatt eines gedruckten Buches.

D. REPRODUKTIONSWERKE

ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT VAN RIJN. Herausgegeben von Fr. Lippmann.
JEAN BERAIN. Dekorationsmotive im Stile Ludwigs XIV.

E. PHOTOGRAPHIEN

HANS BURCKMAIR. Die sieben Nothelfer, nach dem Gemälde in Karlsruhe.
A. BRAUN. Photographien nach den Gemälden des Staedel'schen Instituts in Frankfurt a. M.

In der Versteigerung der Sammlung Coppenrath wurden erworben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER E. S. Der hl. Petrus, B. 51.
MARTIN SCHONGAUER. Maria mit dem Kinde, B. 28.
DERSELBE. Die zwölf Apostel, B. 34—45.
DERSELBE. Der hl. Antonius, B. 46.
DERSELBE. Der hl. Stephanus, B. 49.
DERSELBE. Der hl. Laurentius, B. 56.
DERSELBE. Die hl. Katharina, B. 64.
DERSELBE. Der hl. Martin, B. 57.
DERSELBE. Die fünfte kluge Jungfrau, B. 81.
DERSELBE. Die fünfte thörichte Jungfrau, B. 86.
DERSELBE. Der Hirsch und die Hirschkuh, B. 94.
MEISTER W. Der hl. Sebastian, B. 29.
UNBEKANNTER MEISTER. Knieender Engel als Wappenschild, P. II p. 112 No. 96.
MEISTER SE. Der Ritter von Albonac mit seinen Töchtern. Unbeschrieben, 53/45.
ISRAEL VAN MECKENEM. Der Tanz der Herodias, B. 9.
DERSELBE. Die Geifselung Christi, B. 13.
DERSELBE. Die Kreuztragung, B. 17.
DERSELBE. Die Krönung Mariä, B. 41.
DERSELBE. Die Madonna im Hofe, B. 46.
DERSELBE. Der hl. Antonius, B. 85.
DERSELBE. Der kleine hl. Gregor, B. 100.
DERSELBE. Der hl. Hieronymus, B. 104 (ohne die Aufschrift).
DERSELBE. Der hl. Laurentius, B. 106.
DERSELBE. Der hl. Cornelius, B. 114.
DERSELBE. Die hl. Katharina, B. 124.
DERSELBE. Sechs religiöse Darstellungen, B. 154.
DERSELBE. Die Frau, welche ihren Mann schlägt, B. 173.
DERSELBE. Die Sängerin und der Lautenschläger, B. 174.

ISRAEL VAN MECKENEM. Der Edelmann mit dem Falken und die junge Dame, B. 177.
LUDWIG KRUG. Die beiden nackten Frauen mit dem Totenkopf, B. 11.
ALBRECHT ALTDORFFER. Der geflügelte weibliche Genius, B. 58.
DERSELBE. Bildnis Martin Luthers, B. 61.
DERSELBE. Die felsige Landschaft mit den grofsen Bäumen links, B. 71.
DERSELBE. Doppelpokal, B. 88.
DERSELBE. Doppelpokal, B. 90.
DERSELBE. Hochfüllung mit Engelskopf, P. 106.
BARTHEL BEHAM. Der Kampf nackter Männer, B. 16.
DERSELBE. Der Kampf nackter Männer mit dem Fahnenträger, B. 18.
DERSELBE. Die nackte Frau auf der Rüstung sitzend, B. 20.
DERSELBE. Der Triton und die Nereide, B. 22.
DERSELBE. Der Triton und die Nereide, B. 23.
DERSELBE. Apollo und Daphne, B. 25.
DERSELBE. Das nackte Kind mit der Ranke, B. 51.
DERSELBE. Bildnis des Leonhard von Eck, B. 64.
DERSELBE. Figur mit Flügeln und Löwenfüfsen, P. 77.
HANS SEBALD BEHAM. Adam und Eva, B. 5.
DERSELBE. Judith mit ihrer Magd, B. 11.
DERSELBE. Judith mit ihrer Magd, B. 11, Kopie.
DERSELBE. Der Christuskopf, B. 28.
DERSELBE. Die zwölf Apostel, B. 43—54.
DERSELBE. Lucretia auf der Erde sitzend, B. 78.
DERSELBE. Die kämpfenden Kentauren, B. 94.
DERSELBE. Satyr auf der Lyra spielend, B. 109.
DERSELBE. Satyrweibchen, den Dudelsack blasend, B. 110.
DERSELBE. Der Tod überrascht eine schlafende Frau, B. 146.
DERSELBE. Das Bauernmahl, B. 164.
DERSELBE. Die kleinen Hochzeitstänzer, B. 166—177.
DERSELBE. Zu Markt gehender Bauer, B. 191.
DERSELBE. Zu Markt gehende Bäuerin, B. 192.
DERSELBE. Fahnenträger, Tambour und Pfeifer, B. 198.
DERSELBE. Der Fahnenträger, B. 200.
DERSELBE. Gruppe nackter Kinder, B. 210.
DERSELBE. Kopf eines Mannes, B. 219.
HANS SEBALD BEHAM. Hochfüllung mit zwei auf Delphinen reitenden Kindern, B. 238.
JACOB BINCK. Adam, B. 1.
DERSELBE. Jesus und die Samariterin, B. 12.
DERSELBE. Schlafender nackter Mann bei einem Altar, B. 56.
DERSELBE. Der Soldat und seine Familie, B. 67.
DERSELBE. Zwei Kinder mit einem Hunde. Unbeschrieben, 38/28.
GEORG PENCZ. Abraham bewirtet die Engel, B. 2.
DERSELBE. Das Opfer Abrahams, B. 5.
DERSELBE. Die Geschichte des Joseph, B. 9—12.
DERSELBE. Der junge Tobias mit dem Engel, B. 16.
DERSELBE. Tobias freit um Sarah, B. 18.
DERSELBE. Tobias freit um Sarah, B. 18, Kopie im Gegensinn.
DERSELBE. Das Leben Christi, B. 31—54 und 33 a.
DERSELBE. Thomiris mit dem Haupt des Cyrus, B. 70.
DERSELBE. Sophonisbe, B. 82.
DERSELBE. Artemisia, B. 83.
DERSELBE. Die Einnahme von Karthago, B. 86.
DERSELBE. Die durch den Fluss gehende junge Frau, B. 94.
DERSELBE. Die fünf Sinne, B. 105—109.
DERSELBE. Die sieben freien Künste, B. 110 bis 116.
DERSELBE. Die Triumphe des Petrarca, B. 117—122.
DERSELBE. Hochfüllung mit der Vase zwischen Triton und Nereide, B. 124.
MEISTER I B. Marcus Curtius, B. 8.
DERSELBE. Bildnis des Philipp Melanchthon, B. 10.
DERSELBE. Luna, B. 17.
DERSELBE. Der Glaube, B. 23.
DERSELBE. Die Hoffnung, B. 24.
DERSELBE. Charitas, B. 25.
DERSELBE. Die Stärke, B. 28.
DERSELBE. Die Mäfsigkeit, B. 29.
DERSELBE. Die Kinder mit der Rüstung, B. 33.
DERSELBE. Querfüllung mit Triton und Nereide. Unbeschrieben, 19/46.
MEISTER R. Hochfüllung mit drei Kindern, die eine Vase tragen, B. VIII, pag. 541, No. 1.

HEINRICH ALDEGREVER. Eva, B. 10.
DERSELBE. Loth und seine Töchter, B. 13.
DERSELBE. Medea und Jason, B. 65.
DERSELBE. Die Entführung, B. 67.
DERSELBE. Marcus Curtius, B. 68.
DERSELBE. Christus nach der Auferstehung, P. 290.
DERSELBE. Adam und Eva essen von der verbotenen Frucht, B. 136.
DERSELBE. Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben, B. 137.
DERSELBE. Der Tod und der Bischof, B. 141.
DERSELBE. Die kleinen Hochzeitstänzer, B. 144—151.
DERSELBE. Die grofsen Hochzeitstänzer, B. 160—171.
DERSELBE. Querfüllung mit zwei Fischen, B. 192.
DERSELBE. Die Dolchscheide mit dem nackten jungen Paar, B. 248.
DERSELBE. Querfüllung mit Mann und Frau und zwei Kindern, B. 260.
DERSELBE. Querfüllung mit zwei Kindern, B. 271.
DERSELBE. Hochfüllung mit zwei Satyrpaaren, B. 277.
DERSELBE. Hochfüllung mit zwei Kindern, B. 279.
AUGUSTIN HIRSCHVOGEL. Die Landschaft mit der Festung auf der Insel, B. 55.
HANS LADENSPELDER. Judith mit dem Haupt des Holophernes, P. 5.
DERSELBE. Die vier Evangelisten, P. 14—17.
DERSELBE. (?) Dolchscheide, oben ein Krieger mit Schild und einer Stange mit Feuerbecken. Unbeschrieben, 153/34.
HANS BROSAMER. Bildnis des Johann von Hennenberg, B. 23.
MATHIAS ZÜNDT. Das Wappen der Pfintzing, 1569, Andresen 43.
DERSELBE. Das Wappen der Pfintzing, A. 43, gleichseitige Kopie.
HANS SEBALD LAUTENSACK. Landschaft, B. 36.
DERSELBE. Landschaft, B. 42.
VIRGILIUS SOLIS. B. 112, 129 Kopie, 190—196, 218—223, 252, 253, 257, 264a, 266, 371, 440, 441, 443, 449, 459, 469, 494—523, 540—545, 548. P. 592.
DERSELBE. Diana verwandelt Aktäon in einen Hirsch. Unbeschrieben, 80/124.
DERSELBE. Geflügelte Frau auf einer Posaune blasend. Unbeschrieben.
VIRGILIUS SOLIS. Stehender Soldat, nach links gewendet, mit Pike und Säbel. Unbeschrieben.
DERSELBE. Hirschjagd. Unbeschrieben, 37/185.
DERSELBE. Kampf wilder Tiere, links ein Einhorn und ein Greif. Unbeschrieben, 55/212.
DERSELBE. Fries mit achtzehn Vögeln, unten links ein Hirschkäfer. Unbeschrieben 34/165.
DERSELBE. Zierschild mit der Inschrift »Virgilius Solis«. Unbeschrieben, 39/32.
DERSELBE. Beschlag für eine Degenscheide mit der Judith. Unbeschrieben, 70/45.
DERSELBE. Beschlag für eine Degenscheide mit einem nach rechts gewendeten Krieger. Unbeschrieben, 70/42.
DERSELBE. Teil eines Tellerrandes, in der Mitte die Justitia. Unbeschrieben, 56/84.
DERSELBE. Teil eines Tellerrandes, Zierschild mit grotesker Frauenfigur von zwei Kindern gehalten. Unbeschrieben, 48/89.
DERSELBE. Teil eines Tellerrandes, in der Mitte ein Satyr. Unbeschrieben, 48/88.
DERSELBE. Querfüllung mit Mauresken. Unbeschrieben, 57/78.
DERSELBE. Vier Beschläge für eine Dolchscheide. Unbeschrieben, 58/78.
DERSELBE. Oberer Beschlag für eine Degenscheide, in der Mitte ein Zierschild mit Karyatide zwischen zwei Satyrn. Unbeschrieben, 96/72.
DERSELBE. Zierschild mit Karyatide zwischen zwei Satyrn, unten Hund und Hase. Unbeschrieben, 78/60.
DERSELBE. Beschlag für eine Dolchscheide, in der Mitte Zierschild mit dem Monogramm. Unbeschrieben, 76/43.
DERSELBE. Querfüllung mit Rankenwerk. Unbeschrieben, 39/133.
DERSELBE. Grofser Deckelpokal, von einem Satyr mit Füllhorn getragen; links oben: No. 3. Unbeschrieben, 240/125.
DERSELBE. Doppelpokal; links oben: No. 15. Unbeschrieben, 238/98.
DERSELBE. Henkelvase, oben ein brennendes Licht; rechts oben: No. 14. Unbeschrieben, 238/125.
DERSELBE. Das Wappen des Melchior Bos 1558. Unbeschrieben, 111/95.
DERSELBE. Leeres Wappenschild, unten am Boden Blätter, unbezeichnet. Unbeschrieben, 72/52.

VIRGILIUS SOLIS. Leeres Wappen mit fünfeckigem Schild, im Hintergrund eine Stadt.
JOST AMMAN. Die Jahreszeiten. Unbeschrieben.
NICOLAUS WILBORN. Bacchanal von fünf Kindern, P. 22.
MEISTER [Monogramm], 1540. Fortuna, B. IX, pag. 50, No. 1.
MEISTER [Monogramm], 1537. Mucius Scaevola, B. IX, pag. 24, No. 2.
DERSELBE. Nackte sitzende Frau, B. IX, pag. 27, No. 6.
MEISTER H. L. Der hl. Hubertus. Nagler, Mon. II, 1224, 14.
DEUTSCHE SCHULE, XVI JAHRHUNDERT. Tanzendes Bauernpaar, P. IV, pag. 287, No. 227.
DESGLEICHEN. Füchse lehren Vögel singen: »her her alle die synngen wollen lehrn —«, 46/170.
MARTIN PLEGINCK. Die kirchlichen Würdenträger und Ordensbrüder, Andresen 3, 6—8.
DERSELBE. »Fechter Buechlein, gedruckt in der Fürstlichen Stat Onnolt-Bach ...« Titelblatt und A. 26—32.
DERSELBE. Die Pferde, A. 33, 34, 37.
WENZEL HOLLAR. P. 116—131, 580, 591—593, 840, 901, 1090, 1217, 1346, 1359, 1365, 1409, 1423, 1430, 1456, 1458, 1463, 1517, 1537, 1553, 1644, 1649, 1652, 1653, 1655, 1657, 1658, 1660—1669, 1712, 1725, 1726, 1811, 1816, 1850, 1852, 1861, 1866, 1867, 1947, 2064—2075, 2637.
JOHANN GEORG WILLE. »Les Soins maternelles«. Le Bl. 59, I. Zustand.
DERSELBE. »La Gazetière hollandaise«. Le Bl. 68, I. Zustand.
DERSELBE. »Philosophe du temps passé«. Le Bl. 73, II. Zustand.
DERSELBE. Bildnis des Erzbischofs J. L. Berton de Crillon von Narbonne. Le Bl. 111.
DERSELBE. Bildnis des Nicolas de Largillière. Le Bl. 129, I. Zustand.
DERSELBE. Bildnis des Christian Wolff. Le Bl. 169, I. Zustand.
GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Bildnis der Kaiserin Elisabeth I von Russland, Jacoby 82; mit der Schrift.
LUCAS VAN LEYDEN. David als Sieger über Goliath, B. 26.
DERSELBE. Die kleine Dornenkrönung, B. 68.
DERSELBE. Die Pilger, B. 149.
MEISTER MIT DEM KREBS. Die Geburt Christi, B. 2.
ALAERT CLAES. Loth und seine Töchter, B. 4.
DERSELHE. Venus, B. 28.
DERSELBE. Querfüllung mit der säugenden Sirene, B. 47.
DERSELBE. Querfüllung mit den beiden Sphinxen, P. 139.
DERSELBE. Das Abendmahl; oben Maria und Christus in einem Rund. Unbeschrieben, 75/54.
DERSELBE. Christus auf dem Ölberge; oben Christus, die Apostel weckend, in einem Rund. Unbeschrieben, 79/55.
CRISPIN DE PASSE. Bildnis des Erzbischofs Lothar von Trier, Franken 902.
SIMON DE PASSE. Bildnis des Hendrick Goltzius, F. 628.
WIERIX, HIERONYMUS, ANTON UND JAN. A. 58—78, 174, 179, 209, 240a, 245, 441 bis 447, 449—452, 484, 626, 627, 630, 633 bis 636, 655, 663, 755—758, 1044, 1200, 1399, 1511, 1513, 1528, 1831, 1832, 1842, 1856, 1861, 1872, 1895, 1916, 1918, 1987.
WIERIX. Venus und Amor. Unbeschrieben, 80/52.
HIERONYMUS WIERIX. Maria mit dem Kind von Engeln umgeben, über ihr halten zwei Engel einen Kranz. Unbeschrieben, 268/190.
DERSELBE. »Crudelitas«. Unbeschrieben, 240/315.
DERSELBE. »Benevolentia«. Unbeschrieben, 240/315.
JAN WIERIX. Brustbild Christi, 1571. Unbeschrieben, Rund, Durchmesser 96.
JACOB DE GHEYN. Bildnis des Philippe de Marnix, P. 5.
WILLEM HONDIUS. Bildnis des Herzogs Johann Ernst von Sachsen. Le Bl. 15.
DERSELBE. Bildnis des Admirals Pieter Hein. Le Bl. 7.
DERSELBE. Bildnis des Theodor von Weerdenburg. Le Bl. 17.
PIETER SOUTMAN. Der Tod des Sennacherib, Schu. 67.
WERNER VAN VALCKAERT. Das Abendmahl. Nagler, Künstler-Lex. No. 5.
DERSELBE. Selbstbildnis des Künstlers, 1612. Nagler, Künstler-Lex. No. 1.
JONAS SUYDERHOEF. Bildnis des H. Tegularius, Wussin 88.

DIRK STOOP. Das grofse Reitergefecht. Weigel, Suppl. pag. 166b.
JAN BRONKHORST. Christus am Kreuz, B. 1.
ITALIENISCHE SCHULE UM 1500. Das Abendmahl, nach Leonardo da Vinci, vergl. P. V., pag. 182, No. 8.
MARC. ANTONIO RAIMONDI. Der Leichnam Christi von heiligen Frauen und Aposteln betrauert, B. 37.
DERSELBE. Dido, B. 187.
DERSELBE. Die grofse Reiterschlacht, B. 212.
DERSELBE. Der Altar des Jupiter im zweiten Tempel des Kapitols, B. XV, pag. 56, No. 3.
CESARE REVERDINO. Die Geburt Christi, P. 8.
MEISTER B MIT DEM WÜRFEL. Die Krönung Mariä, B: 8.
DERSELBE. Die hl. Barbara, B. 12.
DERSELBE. Die hl. Magdalena, B. 13.
DERSELBE. Daphne umarmt den Flussgott Penäus, B. 20.
DERSELBE. Apollo und Marsyas, B. 31.
DERSELBE. Die beiden Gladiatoren, B. 77.
MARTINO ROTA. Die Auferstehung Christi, B. 12.
DERSELBE. Bildnis des Ferdinand Gonzaga, B. 71.
DERSELBE. Bildnis der Maria von Österreich, B. 80.
DERSELBE. Bildnis des Kaisers Maximilian II, B. 83.
DERSELBE. Bildnis des Cosimo II von Medici, B. 85.
DERSELBE. Bildnis der Violanta Pigna, B. 92.
ENEA VICO. Die alte Frau mit dem Spinnrocken, B. 39.
DERSELBE. Bildnis der Laura, B. 237.
DERSELBE. Bildnis des Petrarca, P. 496.
DERSELBE. Bildnis des L. Domenichi, B. 243.
DERSELBE. Der Leuchter mit dem Faun und der Bacchantin, B. 494.

B. HOLZSCHNITTE

DEUTSCHE SCHULE, XV JAHRHUNDERT. Eine Frau und ein Narr, W. und Z. 395, P. I, pag. 94 (Schrotblatt).
LUCAS CRANACH. Der Apostel Paulus, Sch. 107, 90.
HANS BALDUNG, GEN. GRIEN. Der hl. Hieronymus, B. 34.
HANS HOLBEIN. Bildnis des Thomas Volfius, P. 59.
HANS HOLBEIN (?). »Hierinn findt man die namen der fürnämsten erfindern des himmels louffs | . . .« Unbeschrieben.
ALBRECHT ALTDORFFER. Der bethlehemitische Kindermord, B. 46.
DERSELBE. Die Enthauptung Johannes des Täufers, B. 52.
HANS SEBALD BEHAM. Die geflügelte nackte Frau, B. 145.
DERSELBE. Die beiden Totenköpfe, B. 148.
WOLFGANG HUBER. Die Darstellung im Tempel, B. 4.
DERSELBE. Christus am Kreuz, P. 10.
HANS SCHAEUFELEIN. Christus am Kreuz, B. 31.
DERSELBE. Wappen des Hartmann Scheurl, P. 172.
JOST AMMAN. Wappen, oben ein von zwei Engeln gehaltenes Rund mit Marcus Curtius, unten eine Tafel mit der Inschrift: »Patriae et Amicis«, 364/255.
DERSELBE. Wappen, als Helmzier ein Hut und ein Jagdhorn. »Anno MDLXXIX« 222/195.
TOBIAS STIMMER. Biblische Darstellungen, zur Folge A. 40a, ca. 110/ca. 150.
DEUTSCHE SCHULE, XVI JAHRHUNDERT. Die Wunder der Mutter Gottes von Zell, ca. 218/ca. 144.
MEISTER S F. Bildnis Kaiser Karls V vor dem Monogramm.
DERSELBE. Bildnis Kaiser Karls V mit dem Monogramm.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unsere Abteilung hatte sich in diesem Vierteljahre wesentlicher Bereicherungen zu erfreuen, von denen hier nur die wichtigeren hervorgehoben sind.

ÄGYPTISCHE ALTERTÜMER

SKULPTUREN

Stehende Holzstatue des alten Reiches in drei Viertel Lebensgröfse, gut erhalten bis auf die Augen und den linken Arm.
Kleine Statue eines knieenden und opfernden Königs, in schwarzem polierten Granit.
Kopf eines Widders, Kalkstein, von besonderer Schönheit.

KLEINERE ALTERTÜMER

Schale in grüner Fayence mit Bildern von Fischen und Blumen.
Holzfiguren, bunt bemalt, eines Ibis und eines Widders, die als Oberteile von Standarten gedient haben.
Bronzefigur eines Fisches.
Bronze einer Isis aus Pherae und Fayencefigur eines Bes aus Aegina. (Geschenk eines Ungenannten.)
Leinentuch des neuen Reichs, von gröfster Feinheit, mit Franzen und bunter Webkante. (Geschenk eines Ungenannten.)

ALTERTÜMER GRIECHISCH-RÖMISCHER ZEIT

Drei der bekannten griechisch-ägyptischen Porträts, aber von geringem Stil.
Eine Anzahl der merkwürdigen Mumienetiketts von Achmim, von denen wir schon im vergangenen Jahre eine gröfsere Menge erhalten hatten. Unter den neu erworbenen giebt das eine die Datierung des ganzen Fundes, der danach in Hadrianische Zeit fällt; diese Fixierung ist um so wichtiger, als sich auf zwei unserer Täfelchen ägyptische Aufschriften in griechischer Schrift — also die ersten Anfänge des Koptischen — gefunden haben.
Etwa 450 Ostraka, darunter die von Herrn Dr. WIEDEMANN auf seinen Reisen gesammelten, die er uns gütigst überliefs.

ALTERTÜMER DER BYZANTINISCHEN ZEIT

Leinentuch mit eingewebter koptischer Inschrift.
Bruchstücke von Gewändern. (Geschenk des Herrn Professor SCHWEINFURTH.)
Haarnetz, aus Leder geschnitten.
Gürtelschnur, in zierlichem Ledergeflecht.
Gürtelenden aus Leder, zum Teil vergoldet oder mit eingeflochtenen Silberstückchen.
Schloss eines Gürtels (?) in gepresstem Bronzeblech, mit dem Bilde des hl. Georg.
Bruchstück einer geflochtenen Matte mit aufgemalten Darstellungen.
Instrument zum Weben.
Kerbholz, darauf griechische Notizen über Kornlieferungen.

VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER

BABYLONIEN

431 vollständige Thontafeln und 284 Bruchstücke, durchweg der Zeit der ersten Dynastie von Babylon angehörig.
Kleines altbabylonisches Thonrelief, einen Gott mit Scepter darstellend.
Steintafel mit einer Inschrift des alten Königs Samsuiluna von Babylon, seine Bauten betreffend; wichtig als semitische Übersetzung eines in London befindlichen sumerischen Textes.
Kugel eines Scepters mit Aufschrift; darin noch Reste des eisernen Stabes.

NORDSYRIEN

Dreizehn zusammengehörige Reliefplatten aus den Ausgrabungen des Orientkomité's zu Sindschirli.
Wandbekleidungen eines Thorgebäudes mit hethitischen Darstellungen (Krieger, Frau mit Spiegel, Gott mit Dreizack, Gott (?) auf einem Thron, Gott mit Greifenkopf, zwei Böcke neben einem Baum, Sänger und Musikant, verschiedene Tiere). Die übrigen Resultate dieser Ausgrabungen wurden der Abteilung als Leihgaben von dem Orientkomité überwiesen.

SÜDARABIEN

Kleines Relief eines Steinbocks in auffallend gutem Stil.
43 kleine Altertümer, Siegelsteine, kleine Weihgaben, ein Gewicht und Anderes.

Auch unsere Sammlungen an Photographien und Abklatschen konnten vermehrt werden, Dank der Güte der Herren Landschaftsmaler E. KÖRNER (Berlin), Vizekonsul TH. MEYER (Suez) und FLINDERS PETRIE (Bromlay).

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Aus Amerika ist es möglich gewesen, noch eine jener grundlegenden Erwerbungen zu machen, die für die künftige Fortentwickelung der Ethnologie als unschätzbare Wertstücke überdauern werden, aber leider freilich, unter dem gegenwärtigen Stand der Dinge, nur bei ausnahmsweisem Glücksfall noch zu erlangen sind, wie im vorliegenden Falle, wo es sich um eine Ergänzung der auf den Expeditionen Dr. von den Steinens gemachten Erwerbungen handelt. Diese aus den versteckt gebliebenen Naturstämmen des Amazonengebiets geretteten Dokumente für die Geschichte der Menschheit gewinnen einen doppelt hohen Wert durch den gleichzeitig erfolgten Ankauf derjenigen Altertumssammlung, die seit Jahren bereits als hervorragendste bekannt war, um die eigenartige Kultur der Chibcha in charakteristischen Abbildern vorzuführen. Es ist dies diejenige Kultur unter den altamerikanischen, welche auf dem das südliche Amerika gegen das zentrale abgrenzenden Kamm der Hochgebirge, auf der Grenze der kontinentalen Hälften gelagert, den Einflüssen von beiden Meeresküsten her sowie denjenigen Einflüssen offen war, welche durch die Zuflüsse des Marañon ihr zugeführt wurden. Auf solche Weise sind, je ungesuchter, desto willkommener, zu gegenseitig ergänzender Aufklärung ungefähr gleichzeitig diese zwei Sammlungen im Museum zusammengekommen, einmal die der deutschen Entdeckungsreisenden am Xingu, und dann die durch die columbische Regierung veranlasste Sammlung, welche aus dortigem Besitz in den des amerikanischen Konsuls übergangen und durch diesen nach London verkauft, auf der kolonialen Ausstellung zur öffentlichen Besichtigung gelangt war und damals für den Besitz des hiesigen Museums gesichert werden konnte, unter freundlicher Beihülfe durch die von einem altbewährten Gönner des Museums, Herrn Sokoloski in Lima, gewährte Vermittelung.

Ein Geschenk aus Mexiko ist Herrn Dorenberg zu danken, eines aus Argentinien Herrn Kolle, ferner haben Herr Leutnant Ehlers aus Afrika, Herr Kapitän Chüden und Herr Konsul Becker aus Oceanien Geschenke gespendet.

Aus den Grenzländern Tibets konnten durch Vermittelung des Kaiserlichen Generalkonsuls in Calcutta interessante Gegenstände angekauft werden; aus der Halbinsel Malacca Vertretungen aus dort einheimischen Stämmen durch den Reisenden Hartert; ein Sammlungsstück der Battak ging ein als Geschenk des Herrn Sanitätsrats Dr. Bartels, und Schwerter der Khassia konnten unter Austausch mit dem Museum schlesischer Altertümer in Breslau übernommen werden.

Dann ist durch Herrn Professor Dr. Schweinfurth die ethnologische Sammlung von seiner südarabischen Reise überwiesen worden, deren bald bevorstehende Bearbeitung Aufklärungen nach verschiedenen Richtungen in Aussicht stellt und deshalb neben der Botanik auch die Ethnologie zu bereichern verspricht.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke:

- Herr Hirschberger in Lübbenau, drei Photographien von dem Kettenpanzer aus Lehde im Spreewald.
- Herr Inspektor Jacob, Maust bei Peitz, Thonscherben vom dortigen Gräberfelde.
- Herr Pastor Raguse in Gulow bei Reetz, Priegnitz, zehn sogenannte silberne Wendenpfennige.
- Herr Geheimrat Virchow, vier grofse Urnen von Burg im Spreewalde.
- Herr Oberlehrer Dr. Jentsch, Guben, Abguss eines Thongefäfses mit Hakenkreuzen von Reichersdorf.
- Durch Seine Excellenz den Herrn Kultusminister Dr. von Gossler überwiesen: ein Knochenkamm der slavischen Zeit von Lenzen.
- Herr Lehrer Psaar, Raddusch. Thongefäfs und Bronzenadel aus dem dortigen Gräberfeld.

Ankäufe:
Grabfund (Glasschale, Bronzeeimer, Kasserolle, Sieb, Scheere, Schnalle von Bronze, Nadel von Knochen) von Biethkow, Kreis Prenzlau. Eiserne Lanzenspitze von Schmöllen, Kreis Prenzlau; Steinhammer, Glasperle und Lanzenspitze von Bronze aus Bagemühl, Kreis Prenzlau. Bruchstück eines eisernen Kettenhemdes von Lehde im Spreewalde. Drei Steinhämmer von Burg im Spreewalde. Drei Thongefäfse von Messow, Kreis Krossen. Sammlung von Urnen und Beigefäfsen aus Burg im Spreewalde; eine römische Münze und eine Bronze-Nadel von Müschen, Kreis Kottbus. Netzsenker und Bronzespirale vom Liepnitz-Werder, Kreis Nieder-Barnim. Zwei Bronze-Celte von Wustrau, Kreis Ruppin.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung:
Urnen und Beigefäfse von Stolzenhagen, Kreis Nieder-Barnim.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk:
Herr Gutsbesitzer Walk in Grünz, eine sehr grofse Urne nebst Beigefäfs aus dem dortigen Gräberfelde.

Ankäufe:
Funde der römischen Zeit von Butzke, Kreis Belgard, Bernsteinperlen, Glasperlen, Fibeln und Schmucksachen von Bronze und Silber. Hacksilberfund mit dazugehörigem Thongefäfs aus Lupow, Kreis Stolp. Grofser massiver Armring aus Gold, von der Insel Hiddensee bei Rügen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung:
Urnen und Beigefäfs von Grünz, Kreis Ückermünde.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Ankauf:
Fingerring von Bronze von Kukoreiten.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenk:
Herr Dr. C. Krüger in Schwetz, Urnen, Beigefäfse und Metall-Beigaben aus vorrömischer und römischer Zeit vom dortigen Gräberfelde.

Ankauf:
Eine Sammlung von Steingeräten aus der Gegend von Rehden.

PROVINZ POSEN.

Geschenk:
Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Breslau, Funde aus einem Gräberfelde der römischen Zeit von Carzec, Kreis Gostyn.

Ankauf.
Drei grofse Bronzenadeln aus der Gegend von Schrimm. Eine Sammlung von Thongefäfsen und Metall-Beigaben der verschiedensten Art aus dem Gräberfelde von Luschwitz, Kreis Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke:
Herr Geheimrat Grempler in Breslau, ein Teil des grofsen Bronzefundes von Karmine, Kreis Militsch.
Herr Hauptlehrer Hartel, Wanowitz, Steinhammer von Serpentin von Wanowitz.

Ankauf:
Zwei goldene Armspiralen von Halbendorf.

Aufserdem hatte Herr Freiherr von Falkenhausen auf Wallisfurth, Kreis Glatz, die höchst anerkennenswerte Liebenswürdigkeit, den in seinem Besitz befindlichen, aus der römischen Kaiserzeit stammenden Fund von Wichulla, Kreis Oppeln, der Abteilung für einige Zeit zur Ausstellung in der Sammlung einzusenden. Zu demselben gehört die bekannte schöne zweihenklige Silberschale mit höchst kunstvoll getriebenen figürlichen Ornamenten, Seeungeheuern, Meerpferden etc. Der Fund besteht aufserdem aus zahlreichen, leider meist sehr schlecht erhaltenen Bronzen: Eimern, Becken, Kasserollen, Seihern, einem Bronzemesser und einer Bronzescheere.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk:
Herr Wirtschaftsverwalter Heeremann in Spahn, Scherben eines Thongefäfses vom dortigen Gräberfelde.

Ankauf:

Zwei Schalen römischer Arbeit von Bronze, aus der Gegend von Hannover.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenk:

Herr Kastellan Strumpf, Berlin, ein frühmittelalterliches Thongefäfs von Hackeborn, Kreis Wanzleben.

Ankauf:

Grofser Bronzefund von Hundisburg, Kreis Neuhaldensleben. Eine Sammlung verschiedener prähistorischer Altertümer aus der Gegend von Merseburg. Gräberfunde römischer Zeit (Mäander-Urne, Kasserolle, Scheere, Fibeln von Bronze) von Fichtenberg, Kreis Liebenwerda. Drei kleinere Sammlungen von Steingeräten aus der Gegend von Querfurth, Naumburg und Eckartsberga.

PROVINZ WESTFALEN.

Geschenke:

Herr Geheimrat Virchow, hier, eine grofse Urne aus dem Gräberfelde an der Porta-Westfalica.

Herr H. Sökeland, Moabit, ein Steinbeil von Aldrup bei Lengerich.

RHEINPROVINZ.

Geschenke:

Herr Sanitätsrat Dr. Bartels, hier, Feuersteinmesser und Knochen von der vorrömischen Ansiedelungsstätte bei Andernach.

Herr Bürgermeister Heimerhof, Brüggen, fünf, zum Teil sehr grofse, der Karolinger Zeit angehörige Thongefäfse von dort.

Ankäufe:

Eine Anzahl von Bronzeringen aus vorrömischer Zeit von Köln. Römische Bronzen der verschiedensten Art, besonders Fibeln, von Trier. Grofser Bronzering von Kreuznach. Eine verzierte Knochenscheibe von Andernach.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf:

Eine Sammlung von Steinhämmern und Beilen aus verschiedenen Lokalitäten.

KÖNIGREICH BAYERN.

Ankauf:

Funde aus Hügelgräbern der fränkischen Schweiz.

KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG.

Geschenk:

Herr Conrad Setz, Riedlingen a. d. Donau, Photographie von einem Grabfunde von Wilflingen.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Ankauf:

Fundstücke der verschiedensten Art aus der neolithischen Pfahlbaustation von Bodman.

GEBIET VON HAMBURG.

Geschenk:

Herr Rentier Stoffert in Charlottenburg, zwei Feuersteinbeile von Bergedorf.

DÄNEMARK.

Ankauf:

Eine Sammlung von Steingeräten aus Seeland, Jütland und anderen Lokalitäten.

BELGIEN.

Ankauf:

Eine Sammlung von Steingeräten aus paläolitischer Zeit von verschiedenen Lokalitäten.

RUSSLAND.

Geschenk:

Frau von Derschau, z. Z. Berlin. Kleines Gefäfs mit Silbermünzen aus dem Mittelalter von Waratkowo.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

ERWERBUNGEN

BRONZELAMPE, frühchristlich, mit Greifenkopf als Griff und christlichen Symbolen. Byzanz, IV—V Jahrh.

VORDERWAND EINES SCHREIBKASTENS, aus vergoldeten Bronzeplatten zusammengesetzt. In den Feldern Rundbilder mit Relieffiguren der Tugenden. Auf der Mittelthür Reliefplatte: Versuchung eines Heiligen. Augsburg, Ende XVI Jahrh.

SCHREIBSEKRETÄR, geschweifte Form auf vier Füfsen. Eingelegte Hölzer und reiche Beschläge aus vergoldeter Bronze. Frankreich, Mitte XVIII Jahrh.

LEHNSTUHL, weifs lackiert, mit Seidenbezug. Florenz, um 1780.

ZINNHUMPEN, graviert in spätgotischen Formen mit Darstellung der Kreuzigung und heiliger Figuren. Sehr ähnlich dem Breslauer Humpen von 1497. Schlesien, bez. 1503.

PORZELLANURNE mit Deckel, weifs mit hochaufliegenden Figuren von Kindern und Vögeln. Arbeit von Wegeli. Berlin, um 1740.

SAMMLUNG orientalischer Fliesen aus Persien, Brussa und Konstantinopel. XV—XVII Jahrh.

FAYENCEN aus Damascus und Kutahya XVI bis XVIII Jahrh.

DREI BUCHDECKEL aus Konstantinopel. Persische oder türkische Arbeit. XVI Jahrh.

TEPPICH aus Wolle geknüpft, auf seidener Kette, eine Gebetnische darstellend. Persien XVI Jahrh.

SEIDENSTOFFE und Teppiche aus Persien und der Türkei. XVI—XVIII Jahrh.

SEIDENSTICKEREIEN. Türkei, XVII—XVIII Jahrh.

GESCHENKE

Herr DR. DARMSTÄDTER, zwei Vasen, schwarze Wedgwoodwaare. England, Ende XVIII Jahrh.

Frau FRIEDBERG. Mustertuch, Sammlung von Knöpfen.

Frau B. SUERMONDT, Aachen. Porzellanteller, China.

Herr OHLMER. Drei Porzellanschalen, ein Holzuntersatz, China.

Frau E. RIEBOW, Hamburg. Drei Gewebe, Guatemala.

Herr BÖCK, Direktor der Glasfabrik Steigerwald in Regenhütte. Geschliffener Glaspokal.

Herr STARKE. Kleine Bronzefigur, Vogel. Mittelalterlich.

Herr A. VASEL, Baierstedt bei Jerxheim. Bauerngeschirr, gestickte Kopftücher aus Braunschweig.

Herr GUSTAV LEVY. Bronzeplatte mit Relief. Deutschland, Ende XVII Jahrh.

Se. Excellenz der Kaiserlich Deutsche Botschafter Herr VON RADOWITZ, Konstantinopel. Persischer Teppich, XVII Jahrh.

Herr ALFRED KAULLA, Stuttgart. Porzellannapf, deutsche Arbeit, für die Türkei gefertigt. XVIII Jahrh. Manuskript eines Koran mit Miniaturen.

LEIHGABEN

DIE DOMKIRCHE ZU LÜBECK: Bronzefigur eines schwebenden Leuchter tragenden Engels. Deutschland, XV Jahrh.

DER MAGISTRAT VON OSNABRÜCK: Silbervergoldeter Pokal mit Figur eines Kaisers auf dem Deckel. Deutschland, XIII Jahrh.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

Auf Befehl Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin AUGUSTA VICTORIA wurde ausgestellt: Brautschleppe für Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Luise, hergestellt unter Leitung des Professor E. Ewald, nach Zeichnung des Herrn Timmler, von der Kunststickerin Frau von Wedell.

LETTEVEREIN. Kunststickereien der Unterrichtsanstalt des Vereins.

A. FRISCH. Buntdrucke, zum Teil durch Lichtdruckverfahren hergestellt. Facsimiles von Stoffen und Handzeichnungen.

P. MARCUS, Hofkunstschlosser. Grabkreuz aus Schmiedeeisen.

A. SCHÜTZ, Professor an der Unterrichtsanstalt. Kassette zu dem siebzigjährigen Dienstjubiläum des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke, gestiftet von den Offizieren des Generalstabes. Die Kassette ist nach Entwurf von A. Schütz in schwarzem Ebenholz ausgeführt vom Tischler Wenkel, die gemalten Emaileinlagen von Bastanier, die Metallbeschläge vom Ciseleur Lind.

SONDERAUSSTELLUNG XXVII

vom 2. April bis 22. Juni.

AUF BEFEHL SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS.

Die Geschenke Seiner Majestät des Sultans von Marokko an I. I. M. M. den Kaiser und die Kaiserin, bestehend aus Teppichen, Brokatstoffen, Waffen, Pferdegeschirren, Geräten aus Metall, Leder und Seide.

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Das Sommerquartal wurde am 8. April begonnen und am 29. Juni geschlossen.

Lehrplan und Lehrkörper blieben unverändert wie im Wintersemester.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 581.

Die Kopfzahl der Besucher 370.

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	73	219	292
Schülerinnen .	8	70	78
Summa . . .	81	289	370

Die Ausstellung der Schülerarbeiten findet im Anfang des Monats Oktober im Lichthofe der Anstalt statt.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 2. Vierteljahre 1889.

A. ÖLGEMÄLDE

E. HALLATZ, Berlin (†), »Vor der Scheune«.
M. LIEBERMANN, »Flachsscheuer in Holland«.
A. GRAFF, »Bildnis der Frau Henriette Herz«.

Gesamtaufwand 3 000 Mark.

B. BILDWERKE

C. VON UECHTRITZ-STEINKIRCH, »Italienischer Knabe«, lebensgrofs, gebrannter Thon, farbig.
GOTTFRIED SCHADOW, »Doppelstatue der Kronprinzessin Luise und der Prinzessin Louis von Preussen«, Original-Modell.

Gesamtaufwand 11 000 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN

K. G. HELLQVIST, »16 Blatt Landschaftsstudien und Innenräume«, Wasserfarbe.
E. BRACHT, »Sinai«, Wasserfarbe.
DERSELBE, »Gebirge Moab«, Wasserfarbe.
DERSELBE, »Bordighera«, Wasserfarbe.
DERSELBE, »Zwei Landschafts- und eine Architekturstudie«, Wasserfarbe.
A. MENZEL, »Schlacht bei Fehrbellin«, Feder und Tusche.
DERSELBE, »Schlacht bei Mollwitz«, Feder und Tusche.
C. W. ALLERS, 42 Blatt, darstellend »Landpartie des Klubs Eintracht«, Blei.

Gesamtaufwand 12 000 Mark.

Durch die Gnade Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II wurde der Königlichen National-Galerie eine überaus bedeutende Bereicherung dadurch zu Teil, dass die von dem Kunsthändler Pächter hierselbst vereinigte umfangreiche Sammlung von Originalarbeiten des Professors Dr. ADOLF MENZEL, welche sich auf dessen verschiedenartige Darstellungen zur Geschichte König Friedrichs des Grofsen beziehen und denen eine reiche Auswahl von Aquarell- und Deckfarben-

gemälden des Meisters hinzutritt, aus Mitteln des Allerhöchsten Dispositionsfonds bei der Generalstaatskasse erworben worden sind.

Diese MENZEL-SAMMLUNG umfasst:

I. FRIEDERICIANA:

109 Blatt Civil-Trachten,
91 » Militär-Trachten,
78 » Entwürfe zu Bildern,
230 » Studien zu dem Werke: »Die Armee Friedrichs des Grofsen«,
209 Einzelstudien zu Bildern der Friedericianischen Zeit,
148 Blatt Bildnis-Studien,
246 » Architektur- und Landschaftsstudien,
87 » andere Bildnisse,
20 » verschiedene Studien und Entwürfe,
87 » grofse Studien verschiedenen Inhalts.

1305 Darstellungen in Blei, Feder, Tusche und Wasserfarbe; ferner

II.

7 Ölstudien zu den Gemälden:
»Friedrichs Tafelrunde in Sanssouci«,
»Das Flötenkonzert Friedrichs des Grofsen«,
»Friedrich der Grofse auf Reisen«,
»Huldigung Schlesiens«,
»Begegnung Friedrichs mit Kaiser Joseph II in Neifse«,
»Friedrich der Grofse in Lissa«,
»Blücher und Wellington bei Belle-Alliance«.

III.

»König Friedrich Wilhelm I besucht eine Volksschule«, Kohlenzeichnung in ein Drittel lebensgrofsen Figuren.

IV.

Das sogenannte Kinderbuch:
43 Darstellungen, vorzugsweise aus dem Tierleben;
7 Darstellungen zum Schmuck des Tafelservices, welches Ihren Majestäten dem Kaiser und der Kaiserin Friedrich bei Allerhöchstihrer silbernen Hochzeit im Jahre 1883 dargebracht worden war. (Sämtlich Wasser- und Deckfarbe).

Als GESCHENK erhielt die Königliche National-Galerie ferner:

von der verstorbenen Frau Hofrat THERESE HERZ, geb. WALLACH: das von Frau A. D. Therbusch, geb. Liscewska in Öl gemalte Bildnis der Frau Henriette Herz.

Von Sr. Excellenz dem Herrn Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten wurden überwiesen:

2 Bronceabgüsse der Modelle zu Karyatiden für das Portal der Königlichen Kunst-Akademie in Düsseldorf, von Professor Wittich dortselbst

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI